

黑龙江省艺术史志集成

资料汇编

尹 月 月
王 月 月
王 月 月
王 月 月



黑龙江省艺术研究所编

9

14961

黑龙江省艺术史志集成

《资料汇编》（第九期）

民族音乐专辑之三

中国民族音乐集成黑龙江卷编辑办公室

一九八六年十二月

目 录

编者前言.....	(1)
论戏曲声腔兴衰的历史经验..... 冯光钰	(2)
京剧反二黄唱腔板式结构浅析..... 傅彦滨	(20)
京剧器乐曲牌的表现范围及表现手法 马玉玺	(78)
评剧传统剧目选.....	(129)
《马寡妇开店》 倪俊生 口述 靳 蕾 记录	
《王定保借当》 张凤楼 邓跃文 口述 刘 莹 记录	
《中国戏曲音乐集成·黑龙江卷》编辑部工作情况 ——《中国戏曲音乐集成》第二次全国编辑工作 会议汇报材料	(225)
一种源远流长的民族曲式结构..... 李来璋	(240)
——从汉吹的曲式结构谈起	

唢呐吹奏技巧拾零 (组稿) 胡慧声 (261)

唢呐的吹奏姿势、持法和指法技巧

唢呐气功技巧

唢呐气息的运用

舌, 在唢呐吹奏技巧中的作用

鼓吹乐常识二则 胡慧声 (277)

吹鼓乐中的“江湖道”

“靠凡”与“压乙”

笙腹颤音技巧之探索 王秉义 (282)

《中国民族民间器乐曲集成》中的一簇鲜花

——有感于“天津民间音乐盛会”

..... 张晓凡 (292)

黑龙江省柯尔克孜族民歌简介

..... 李需民 马文心 (297)

鄂伦春族民歌特点的分析 刘礼恒 (313)

关于《中国民间歌曲集成·黑龙江卷》

分类方案的建议 杨士清 (333)

编后语 (343)

编 者 前 言

我省《中国戏曲音乐集成·黑龙江卷》，各地市资料卷的审稿工作已基本完成。从近半年来的地市戏曲音乐编辑部送审的稿件来看，各地市资料卷的编选工作还是取得了可喜成绩的，为省卷的编纂工作打下了良好的基础。《中国民族民间器乐曲集成·黑龙江卷》，这一年来，各地市正在陆续投入普查和录音工作，有的地市已发现一些艺人祖传的手抄谱和乐器。《中国民间歌曲集成·黑龙江卷》，初选工作已基本告一段落，目前正在校对和抄写，并准备投入分类编目工作。《中国曲艺音乐集成·黑龙江卷》已在今年签订《议定书》，目前正在准备在全省开展普查工作。虽然四部集成工作的进展情况不同，取得的成果不一，但都在按着各自的进度和质量要求积极地进行着工作。应该清醒地看到，四部集成为达到预期的目的，仍是“任重而道远”，还有很多细致而艰难的工作要做。我们的《资料汇编》（民族音乐专辑）不仅得到领导上的支持和关怀，而且也在不断的得到北京和省内外专家和同行同志们的支持和关心，这是我们办好《资料汇编》（民族音乐专辑）工作的极其有力的保证。因此，我们《中国民族音乐集成黑龙江卷编辑办公室》向他们表示由衷地感谢！为了推动民族音乐集成工作的深入开展，我们的《资料汇编》（民族音乐专辑）紧密结合实际，将进一步办好，以指导工作。为此，我们仍希望专家、学者和关心民族音乐集成工作的同志们对我们的编辑工作提出批评和建议，并希望继续给我们投稿。

论戏曲声腔兴衰的历史经验

冯 光 钰

引 言

多年以来，我常常在想，一部戏曲发展史，既是戏曲文学发展史，也是戏曲声腔音乐演变和发展的历史。就戏曲艺术而言，它是一个有机的综合性整体，其构成要素是多种多样的，要研究戏曲艺术的规律，就必须对戏曲艺术多种多样的构成要素，进行充分的、全面的考察。

纵观我国戏曲剧种近千年的演化、嬗变、蝉蜕、更新，可以明显地看到，在各剧种相互消长的过程中，虽然声腔对各种戏曲的发展作用各异，但戏曲艺术的特征却大都寓于剧种的声腔之中。在社会主义新时期，对戏曲声腔的兴起、鼎盛、抑或中落、湮灭的过程进行研究，总结它兴衰的历史经验，无疑会促进戏曲音乐的进一步发展。

由于错综复杂的原因，我们的戏曲史著作在论述戏曲艺术的特点时，大多着重于叙述各个历史时期的戏曲作家及其代表作，声腔音乐常常被忽略了。即使有所提及，由于缺乏声腔音乐的例证，也往往是从剧本文学角度加以介绍，或勾稽戏曲史料，对某些曲牌的沿革作单纯性的资料考索。如果我们能对戏曲声腔的演化脉络进行深入的研究，就可以了解，在戏曲艺术发展过程中，声腔音乐究竟占有什么样的地位？在戏曲艺术的未来发展中，声腔音乐应起什么作用？从而更加深入地探讨戏曲史上一些根本规律性的问题。

声腔音乐是剧种之“根”

当然，作为戏曲母胎的戏曲文学创作，在整个戏曲艺术中具有先导的作用。元代的关汉卿、王实甫、马志远，明代的汤显祖、梁辰鱼，清代的洪升、孔尚任，近人田汉、成兆才、黄吉安等，都以其杰作给戏曲事业带来过繁荣。但戏曲作为一种特殊的综合性艺术，从它诞生之日起，就与声腔结下了不解之缘。

什么是声腔？历来说法甚多。近几年来出版的几部辞书中比较有代表性的观点有三种。一种看法认为，它是“区分中国戏曲艺术中不同品种的称谓。……从戏曲形式之始，就有民族戏曲和地方戏曲之分。其中以演唱的腔调加以分，称‘腔’或‘调’的，如弋阳腔、梆子腔、徽调、拉魂腔等，谓之‘戏曲声腔’。”^①另一种看法认为，声腔“通常指有渊源关系的某些剧种所具有的共同音乐特征的腔调而言，包括与腔调密切相关的唱法、演唱形式、使用的乐器和伴奏手法等因素在内。”^②还有一种看法认为“每种腔调都包括许多曲调，如西皮中的慢板、原板、快板等板腔，昆曲中的〔点绛唇〕、〔新水令〕、〔醉花阴〕等曲牌。许多剧种所共有的、出于一源的腔调，如高腔、梆子腔等，则总称为‘声腔’”^③把戏曲剧种的腔调作为区分剧种风格的重要因素，是上述几种论点的共同之处。的确，我国三百多个剧种在表演上、服装上、脸谱上都可以互相溶化使用，文学剧本也能通用或互相移植，唯各剧种的声腔音乐风格鲜明，互不混淆。不可否认，有的声腔音乐也存在相互吸收运用的情况，那也必定是在这个声腔传入某地经过“地方化”，与当地方言及民间音乐融合之后从而派生为同一声腔系统的地方剧种，或许另外形成新的地方剧种。

实际上，从声腔在戏曲艺术中的地位来看，它虽是区别各剧种特色的一个标志，但又不限于此，其含义还要深广。在将近一千年的演化嬗变过程中，戏曲声腔经过长期孕育酝酿，充分显示

出它具有的轴心作用。作为戏曲的音乐系统，声腔占着生命线的关键位置。它已成为检验一个剧种成熟程度的一把标尺。可以说，戏曲剧种从萌芽到形成，从茁壮成长到日趋成熟，都是以声腔为主体的综合。

近代著名戏曲史家王国维在谈到戏曲特点时指出：“戏曲者，以歌舞演故事也。”^④用今天的话来说，歌、舞、故事的综合，就体现在音乐、表演、戏剧等的有机结合上。将听觉艺术的音乐（唱、念）与视觉艺术的表演（做、打）融为一艺，使之既在时间中伸延，又在空间中显现。戏曲艺术的这种美学特征，充分表现在戏与曲的密切关系上，人们要求有“戏”可看，有“曲”可听，使视觉与听觉形象获得和谐的统一。

历史可以作证。为什么元杂剧（又称元曲）在艺术史上能与唐宋词居于并驾齐驱的地位？“曲”在以唱曲为主的元杂剧中起了重要作用。此后，戏曲声腔在各地繁衍，也得益于音乐手法的充实提高。昆山腔在元末明初时，开始只是在地方民间小调基础上融合宋代诸宫调、唱赚的某些因素，基本上不用伴奏，流传面较窄，仅“止行于吴中”。^⑤但到了嘉靖、隆庆年间（1522—1572年），昆腔却风靡各地，其影响大大超过了当时颇有势力的海盐、余姚、弋阳三腔。究其原因，那是以魏良辅为首的一批音乐家对昆腔音乐进行了大胆革新，创造出别开生面的水磨腔的结果。据说，此时的昆腔“尽洗乖声，别开堂奥，调用水磨，拍捋冷板，声则平上去入之婉协，字则头腹尾音之毕匀；功深铄琢，气无烟火，启口轻圆，收音纯细。”^⑥同时，魏良辅等人还在昆腔的节奏、旋律、套曲、集曲、犯调以及伴奏方面有许多创新发展，赢得了广大听众的欢迎。

明代中叶开始形成的板式变化音乐体制，给戏曲艺术带来了勃勃生机，使被称为“花部”的梆子、皮黄诸剧种，获得了迅速的发展。弋阳腔在清代能得到进一步兴盛，也是与丰富的帮腔唱

法和加入滚唱等多样音乐表现手段分不开的。刘廷玑（1662年—1722年）对此有一段生动的记叙：“旧弋阳腔乃一人自行歌唱，原不用众人帮和，但较之昆曲则多带白，作曲以口滚唱为佳，而每段尾声，仍自收结，不似今之后台，众和作哟哟罗罗之声也。”^①近现代一些拥有众多观众的戏曲剧种，如豫剧、评剧、越剧、黄梅戏、吉剧以及各地的花鼓戏、花灯戏、采茶戏，也都是由于动听的声腔音乐和独有的艺术特点，而得到广泛流传。

即使在今天戏曲普遍处于不够景气的情况下，各个剧种的声腔依然在发展。在观众中，特别是在青年观众中仍有影响。由此看来，“无曲不成戏”的说法是很有道理的。剧本如果没有与声腔音乐相结合，可能只是一个半成品，还不是完整的戏曲艺术。从戏曲文学与声腔音乐在戏曲综合性艺术中的地位和作用来看，我认为，如果称“剧本是一剧之‘本’”，那么，可以说“声腔音乐是剧种之‘根’”。

声腔兴衰的正负反馈

研究声腔兴衰正反两个方面的历史经验，是为了在戏曲声腔发展的历史长河中探求今日的发展道路，预测未来。正如司马光在《资治通鉴》一书中所说：“鉴前世之兴衰，考当今之得失。”特别是当前戏曲舞台上出现的困境更催促我们反思历史，研究戏曲声腔音乐兴衰的正负反馈——由戏曲现状去思索产生这些现状的经验和教训。把声腔的兴衰史作为一面历史的折光镜，从兴盛的“正反馈”中，获得发展戏曲艺术的经验；从衰微的“负反馈”中，吸取有益的教训。同时，这对制定发展戏曲艺术的长期政策，也有着特殊意义。

事实证明，每个声腔都有过流布繁衍、兴衰更替的经历。而事实亦证明，戏曲声腔发展与否，与整个戏曲艺术的成败生命攸关。以往我们比较侧重于声腔的构成，唱腔的创作，戏曲音乐家

的成就等方面的研究，这无疑是必要的，但这只是戏曲声腔研究的起点。戏曲声腔研究应从它自产生、发展、兴盛至衰微的过程中总结出它的客观发展规律。列宁说：“规律就是关系……本质的关系或是本质之间的关系。”^⑨戏曲声腔发展史上有过多次数振兴，也出现过多次危机。戏曲声腔兴衰的这些规律，也就是戏曲艺术与各时代社会生活之间的内在联系。要认识戏曲声腔由初级形态到高级形态的发展过程中这种内在的关系，就必须对戏曲声腔的消长沉浮进行全面的宏观考察。

出于对民族文化的反思，努力将某一个剧种声腔还原到一种与生俱来的状态，恢复其古朴浑沌的风格，这也是必要的，它是保存戏曲声腔的一种措施。近年来，我国政府文化部门对昆曲、梨园戏这样的古老剧种采取保护政策，颁发了关于保护和振兴昆剧的指示，成立“振兴昆剧指导委员会”及“中国昆剧研究会”就是一例。这种对昆剧声腔的特殊保护是一种积极的办法，它不仅仅是满足于“博物馆”式的收藏贮存展出，而是让昆剧这一古老的声腔能继续流传下去，既满足今天年岁较长的观众的欣赏需要，又能为年青人所喜爱。

这种特殊的保护措施，并不影响我们对声腔音乐的正负反馈进行深沉的思考。

戏曲声腔的兴衰，一般说来，自然是不以人的意志为转移的。然而，目前有些报刊的文章把戏曲艺术的前景看得过于暗淡，似乎戏曲已病入膏肓，到了无可救药的地步。这种态度虽不够积极却也不无现实依据。冷静思索起来，戏曲确实面临着存亡的问题。其实，世界上任何事物有兴即有衰，有新生就有消亡，这是一个相对的永恒。目前有的剧种出现了兴衰更替的趋向，此乃戏曲艺术的客观发展规律使然。

回顾我国戏曲声腔的演变发展过程，可以明显地看到，它一直处于自调自组的平衡状态。在自然界，生态平衡是一种常见的

情况，这与戏曲声腔的变化状况颇有些类似之处。在一个时期之所以出现生存危机，从戏曲艺术发展规律来看，其原因是十分复杂的，但在克服危机之后，往往就可达到新的“生态平衡”，出现振兴。北宋宣和到南宋光宗年间（1119—1194年），诞生了我国第一个戏曲形式——南戏（又称永嘉杂剧）。不久，由南戏、杂剧发展到传奇。其后，出现了南北曲争妍斗盛，“明代四大声腔”——海盐腔、余姚腔、弋阳腔、昆山腔的分庭抗礼，清代“花部”的异军突起和“雅部”的日渐衰弱，徽汉合流形成京剧，京剧博采众长而成为一统中国剧坛的盟主，各地方小戏蓬勃兴起……。戏曲声腔在历经几百年沧桑变化，有的剧种获得持续发展，有的几起几落，有的则被扬弃或逐渐消失；有的声腔音乐兴旺起来，有的衰微下去。在多声腔剧种内部，也难免会出现某个声腔有所发展，另一个声腔有所退化乃至枯萎消亡的现象。它与浩瀚的银河星际一样，在自己的历史进程中，不可避免地总有些星要暗淡失色，甚至要殒落泯灭。我们大可不必耽忧。戏曲艺术的星空仍会有无数星星闪烁晶莹的光彩，还会升起几颗明亮的新“星”。

这些正负反馈的事实难道还不足以说明，任何声腔都不会是一个恒定不变的常数，也不是一种单纯的积累，而总是随着历史的发展变化而发展变化着。

纵向继承与横向借鉴

戏曲声腔的兴衰史告诉我们，声腔音乐的发展，离不开纵向继承和横向借鉴。作为社会意识形态的任何艺术形式，都是时代和社会的产物，戏曲也不例外。因此，要对戏曲声腔的兴衰进行全面地分析，需要冲破声腔自身的封闭状态，进行开放性的考察。除了研究当时社会生活的矛盾，从政治和经济中寻找原因外，还应将戏曲艺术放到它赖以延伸的历史文化背景中，追踪其

由幼稚到成熟，由“蝉蜕”到飞跃的流程；在剧种所处时代的社会条件和生活土壤中了解声腔兴盛或衰落的参照系。离开了这纵横的关系，我们就很难准确地把握戏曲声腔的规律。

所谓纵向继承，即是把戏曲声腔音乐的优秀传统发扬光大。在戏曲形成初期的南戏和北杂剧，就是纵向继承我国民族艺术，诸如唐、宋大曲，诸宫调、唱赚、杂技，民间舞蹈等形式的优秀传统发展形成的。各剧种离开了对自身艺术传统的纵向继承，剧种声腔的独特艺术个性、表现手法的特色便很难承袭和延续下来。所谓横向借鉴，是指广泛吸收其他剧种声腔及姊妹艺术的营养为己所用，甚至包括外来艺术给予的启示，在不断寻觅和开发中，把艺术发展道路拓展得更为宽阔，从而丰富和完善本剧种的声腔艺术。

在声腔发展的过程中，究竟是纵向继承的作用大，还是横向借鉴重要，只能进行具体分析，不能一概而论。从我国戏曲发展趋势来看，在剧种声腔呈比较稳定的发展状态时，纵向继承具有一定的推动作用，但这种纵向继承不可能是垂直式的传承关系，必然同时也与兄弟艺术发生交流。在剧种声腔处于萌动阶段和发展到一个大变革时期，横向借鉴则具有特殊的意义。从我国现有剧种的音乐源流关系来看，各种声腔几乎都是在互相联系、互相吸收、互相交融中形成的。因此，各种声腔的纵向继承中实际上亦包含着横向借鉴，横向借鉴也离不开纵向继承。声腔的形成和发展正是在纵向意义上的历史性继承，横向意义上的共时性融合的座标交接点上，呈示其生命力的。

还有一个值得注意的现象是，地方剧种声腔纯粹在本地民间音乐土壤上生长的为数不多。即是有些土生土长的剧种声腔，也不完全是在与世隔绝的状态下发展起来的。尤其是在今天，要使戏曲剧种不断获得发展，仅仅限于纵向继承老传统已经很难适应。戏曲声腔的演变，象生物的直系遗传和近亲联姻会使物种退

化一样，要使剧种声腔向多方面拓进，声腔之“根”就需要广阔伸展其生命体。

在某些声腔尚处于萌生时期，或在发展过程中出现不景气状况时，横向借鉴往往可以起到催生剂的功能和起死回生的作用。京剧就是一个突出的例子。清道光年间（1833年左右）京剧还处于孕育时期，它一方面继承发扬了明代以来广泛流传于民间的弋阳腔的传统，另一方面，也是更为重要之点，是积极吸收兄弟声腔音乐营养为己所用。如果不是来自安徽的徽调与湖北的汉调在北京汇合，同时又横向广征博采梆子、秦腔、昆曲、吹腔、罗罗腔以及各种民间小调，集民间音乐之大成，并加以革新发展，那末，京剧这个最有代表性的剧种是很难面世的。流布于各地的多声腔剧种，如湘剧、祁剧、粤剧、正字戏、广东汉剧、闽剧、赣剧、徽剧、婺剧、辰河戏、川剧、滇剧等，也都体现了各种声腔互相交流和渗透的发展趋势。它们有如海绵吸水一样，善于将从外地引进的声腔，甚至是音乐风格相异很大的声腔融入自己的体系，使之成为本剧种的有机组成部分。这种多声腔剧种就是在时而合，时而分，你中有我，我中又有他的辩证运动中崛起和发展的。这类混血型的声腔音乐系统，充分展示了几百年来戏曲声腔开放性的横向借鉴的优良传统。近几十年发展起来的评剧、越剧、黄梅戏、河南曲剧，建国后诞生的吉剧、龙江剧、北京曲剧等，之所以具有旺盛的艺术生命力，一个重要原因，是这些剧种的声腔音乐勇于向纵横方向开掘。它们一面吸取古代声腔的传统经验，一面从各个时代流行的新兴艺术形式中吮吸养料，既结远亲，又联近邻，把借鉴的触角伸向各种领域。

反面的例证也不难找到。由于不愿意或忽视横向借鉴被时代淘汰或已近失传的剧种，据我们所知，至少有安徽目连戏，江西吉安戏、抚河戏、雩戏，福建打城戏，浙江永康醒感戏、瑞安高腔，广东排楼戏、贵儿戏，湖北越调，贵州梆子等等。这些剧种

的声腔，因缺乏充分的史料和曲谱，已很难探究其衰的过程了。但今天仍活着的昆曲，却可为我们提供剧种声腔因拒绝横向借鉴，由盛而衰或衰而不亡的经验教训。

昆曲在六百多年的发展历史中，有过兴盛的黄金时代，但大多数日子是在濒于衰败中度过的。它自明末清初就开始走下坡路，到清代中叶徽调、汉调、京腔、秦腔等被称为“花部”的诸多剧种崛起，由官方钦定奉为“雅部”的昆曲，仍一蹶不振，难以维持领袖剧坛的地位，即使在清廷于乾隆五十年（1785）发出“罢黜百戏，独尊昆弋”的禁令，昆曲还是抵挡不住秦腔等地方剧种的势力。此后昆曲经常处于奄奄一息的困境。建国后，在政府的重点扶持下，《十五贯》曾轰动一时，带来一阵欣欣向荣的景象。然而好景不长，不久又面临上座率锐减的局面。现在政府采取保护措施，使现存仅有的五个专业昆剧团得以保存下来。可是人们不禁要问，声腔的生命力靠保护来维系是长久之计么？

为什么昆曲这个有着深厚艺术传统和雄厚实力的声腔会每况愈下呢？其因众多，但主要有两方面：

一是社会的外部原因。我们知道，任何一个剧种声腔的演变、发展，与时代的变迁都有紧密的关系。如果能适应某个社会和时代的需求，就能繁荣昌盛，否则，便会导致衰亡。从农村民间发展起来的昆曲，本来充满了生气勃勃的朝气，后被封建统治阶级掌握、垄断及宫廷化，自命高雅。它在剧目中宣扬名教，不能及时反映现实生活，脱离了人民艺术的丰壤沃土，便逐渐脱离群众。丧失了观众，它本身也就丧失了赖以生存的基础。

二是声腔艺术的内部原因。昆曲的格律、程式自始就比较凝固僵化，后来发展到一成不变，作茧自缚。在音乐风格上，过份讲究深奥典雅，唱起来一字三叹，偏面地强调单字的“以字度腔”，把精力都花在反复推敲平仄四声上。昆曲声腔艺术也习惯于内向封闭。它滋补了其他戏曲，自己却从来不大胆吸收其他剧

种的养料，唯我独尊，非我莫属，成了剧坛的井底之蛙。

导致昆曲衰落的外部 and 内部原因常常交叉、纠结在一起，但从中不难看出其弊端。它几百年来蔑视横向移植的重要性，从而造成了声腔发展过程的大面积断裂。认识吸取昆曲的教训，必然有利于改变声腔单向发展的陈旧观点和积习。

纵向的数典忘祖和横向的封闭关门，都是有碍于声腔音乐发展的，我们应当记取这一历史经验。

声腔的“同化力”和“地方化”

戏曲声腔的兴衰错综交织，复杂多变。要总结声腔发展过程中的得失确非易事。第一，我们缺乏足够的剧种声腔音乐资料。过去，音乐的储存受到历史条件的限制，许多声腔音乐没有曲谱留下，谁也不知道是怎么唱的。我们能找到的戏曲音响，最早的也是本世纪初（确切时间待考）百代公司灌制的几张唱片，为京剧泰斗谭鑫培（1847年—1917年）的唱段录音。历史上留下的传统戏曲宫谱（多为工尺谱）也不多，最早的曲谱只见于清代所存的《九宫大成南北词宫谱》（1746年成书）、《吟香堂曲谱》（昆曲谱，1789年）、《纳书楹曲谱》（1792年）、《遏云阁曲谱》（1870）等少数几种中。也就是说十二世纪初至十八世纪中叶的六百多年间，戏曲的曲谱是一个大大的空白，既缺“声”，又少“谱”。这给我们追寻声腔的轨迹带来颇多不便。第二、由于过去对声腔流变情况缺乏记载，使我们不易把握声腔的发展阶段性；对其盛衰过程一般只能依据不多的文字材料作出大致的估量。这些不利的因素，自然给今天的研究造成一定的困难，但是，我们从有限的历史存见资料，特别是从现存的大量剧种声腔状况中，仍可探寻出声腔兴衰的一些必然的规律。

在声腔的发展过程中，“同化力”和“地方化”对促成声腔的繁荣昌盛具有重要的作用。

戏曲声腔在横向渗透中有着很强的“同化力”。这种“同化力”，表现在从主体声腔的基地向外发展的过程中，戏曲声腔的遗传基因一方面有广泛的适应性，可以四处生根发芽，另一方面，它又善于在与外地民间音乐的开放交流中进行变革融合。这是使戏曲声腔在几百年间能延续下来，并有着相当稳定性的一个主要原因。有的声腔在各地落地生根，不断派生出新的地方剧种；有的则自成体系，形成了主体声腔中不同剧种多元化的趋向。昆腔系统、高腔系统、梆子腔系统、皮黄腔系统都呈现出遍地开花之势，在各地又蜕变出不同的剧种。各种声腔作为一个系统，在各历史时期的不同发展阶段既有相对恒稳的同质，也在变化中不断注入新的异质。

在戏曲史上，内容具有突变性，声腔音乐的变革却需漫长的过程。明代学者王骥德（？—约1623年）说：“世之腔调，每三十年一变，由元迄今不知几经变更矣！”^⑥这里所说“每三十年一变”只是就他之前戏曲音乐发展阶段性的一般规律而言。实际上，戏曲声腔要发生异质的变化，其同化的过程，因不同剧种的具体情况，虽有时间长短的区别，但三十年却是难以完成腔调的递进更新的。一个剧种的声腔音乐的形成和完善，都是长期艺术实践积淀的结果。

我国各种地方剧种的产生，是多种社会因素促成的。城镇经济的繁荣促使了人们对戏剧文化生活的需求；戏曲班社的自由流动演出带来了艺术交流；政府官方的提倡和扶持；随着各时代大规模移民的迁徙造成剧种声腔的传播等等，都是影响声腔发展的客观条件。但是，直接导致剧种声腔的产生，声腔的同化力起着特殊的作用，这在一些根基较深的古老声腔表现得尤为显著。昆腔、高腔、梆子腔、皮黄腔对许多地方剧种的形成，都起过“乳母”的作用。昆曲自元代后期，经昆山音乐家顾坚的改进，特别是魏良辅等人的创造性发展，昆腔迅速从吴中向四处扩散，传至

江浙一带，之后于万历四十年（1620年）进入湖南、北京等地，到明末清初（1644年左右）又流传到广东、四川、贵阳、河北诸省，很快与当地语言相融合，逐渐形成了各地方的昆曲剧种，从而构成了一个昆腔系统。今天现存的浙江昆剧团、上海昆剧院、江苏昆剧院、北方昆曲剧院及湖南昆剧团等专业剧团，仍可看出它的系统脉络。昆腔对各地剧种的“同化”作用，还体现在对诸多剧种音乐的渗透上，如上川剧、京剧、婺剧、祁剧、桂剧、柳子戏、正字戏、上党梆子等剧种中，今天仍广泛采用昆腔音乐的表现手法（如昆头子等），并有单独的昆曲剧曲。纵观昆腔六百多年的历史，虽几起几落，几濒衰亡，但由于它有着较强的同化力，却对其他剧种音乐的发展作出了有益的贡献。值得注意的是，昆腔的乳汁哺育着许多剧种的成长，声腔音乐的精华被其他兄弟剧种吸收融化，而它本身除明中叶至清初有大约二百年的繁荣昌盛时期外，大部份时间都处于停滞状态，呈衰微之势。究其原因，这可能是昆腔满足于“同化”别的剧种，而自身却以老大自居，不吸取新鲜血液所致。

促使声腔发展的另一个重要因素是“地方化”，它与“同化力”是相辅相成的。一个剧种的生命活力，最突出地体现具有强烈而浓厚的地方特色、个性化的声腔音乐中。许多地方剧种一经追源溯本，便可发现，它们大都是从外地引进的声腔。这些声腔受到本土民间音乐——民歌、曲艺、歌舞音乐的熏陶，与方言语调结合、交融，便逐渐被吸收蜕变，派生出一个新的剧种。一个声腔由引进、融合到形成，不可避免地要经历一番从量变到质变的地方化过程。而地方化的程度愈高，愈能强化剧种的声腔音乐风格，剧种于是得到成熟和发展。前面谈到的昆曲，它兴盛时期的经验就在于，一方面它将其他剧种的声腔溶入自己的声腔系统之中，另一方面由于它的“同化力”又形成了一些“地方化”的昆剧。梆子腔和皮黄腔的剧种，家族兴旺发达，子孙遍及各地，先

后成为花部诸腔的盟主，这是“地方化”的丰硕成果。这里以梆子腔为例来加以说明。从现有材料看，陕西的秦腔是最古老的梆子腔剧种。明代中叶，它由陕西、甘肃、山西一带的民歌小调及弦索调演变而成，首先创用板式变化结构，使我国戏曲艺术跨入了一个新的历史发展阶段。当梆子腔传到邻近的山西后，很快山西化而生根发展，先后形成了四路梆子，即：蒲州梆子（蒲剧）、中路梆子（晋剧）、上党梆子、北路梆子；流传到河南，形成了河南梆子（豫剧）；流传到山东，衍变成山东梆子（曹州梆子）、莱芜梆子、章丘梆子（山东讴）、枣梆（本地端）；流传到河北，先后发展为京梆子、卫梆子、直隶梆子、老调梆子；流传到四川，形成了川剧弹戏（川梆子）；流传到云南，形成了滇剧丝弦腔（滇梆子）……等等。南北各路梆子腔“地方化”的成功尝试，长期以来使这些梆子腔剧种成为显赫剧坛一时的生力军。

声腔在“不象”中嬗变

我们经常听到“京剧不姓京”、“川剧不姓川”、“越剧不越”……的指责，意思是说剧种特色不能走样，应当保持自己声腔特有的风格。这种看法本来也是有道理的，但，问题是衡量“京剧姓京”、“川剧姓川”或“越剧姓越”的标准是什么？

追溯一个剧种声腔的家谱姓氏，人们会发现声腔在继承和遗传过程中，其姓氏也常常处于嬗变之中。从产生戏曲声腔的社会背景来看，任何剧种都不可能是存在于封闭的系统里，总是在互相渗透与互相影响中发展的。它既保持着本剧种声腔的特征，随着时代的变迁，又不会完全是原来的面貌，必然受到“曲随时而变”的戏曲的审美观念的左右；它既承袭先辈传留下来的姓氏，其子孙后代因错综复杂的联姻又必然有所变异。当然，由于各剧种声腔产生的社会背景和地区的不同，姓氏的传承变化也是多种多样的。多声腔剧种一般是从外地引进形成，姓氏大都带有嫁接杂交

的特点。有些单声腔剧种虽然是从本地土生土长，但不可能是在与世隔绝的孤立状态中形成。世界上没有纯而又纯的东西，太纯的东西总是缺乏生命力的，剧种声腔也一样，近亲繁殖血统太纯了，势必造成退化，乃至灭亡。

如果说京剧自来就姓“京”，老是保持它诞生时的样子，也许它早就夭折了。京剧并不是古已有之的剧种，这个外来户若从乾隆五十五年（1790年）四大徽班^⑩进京之日算起，再过四年将满二百岁。近二百年来，京剧的姓氏几经变化，在它的血管里涌动着许多声腔的血流。四大徽班进京五、六十年后，至到1850年年（道光三十年）左右，经过徽调、汉调进一步合流，将“诸腔杂陈”变为“皮黄为主”，才逐渐有了“京”姓。如前所说，京剧的始祖是徽调和汉调，当时所唱的声腔有西皮、二黄、吹腔、拨子，同时采撷众华，吸收梆子、昆曲以及一些民间小调，不断开拓和丰富京剧声腔的表现手段和能力。其中的西皮来源于梆子腔，二黄是从弋阳腔发展而成。这些腔调汇合后很快京化，形成了皮黄腔，成为我国这一时期戏曲声腔发展的里程碑。此后，在代代相传的京剧中，各个时期的“京”氏家族都有着血缘关系，但声腔形式、演唱风格、表现手法均有所变化。在咸丰年间（1851年—1861年），号称“前三杰”的程长庚、余三胜、张二奎，使声腔迅速发展，京剧体系日趋完善。同治、光绪年间（1862年—1908年），被称为“后三杰”的谭鑫培、孙菊仙、汪桂芬以及刘鸿声、王瑶卿等人，则使声腔艺术更为成熟，把京剧推向了高峰，创造了我国戏曲史上的新局面。辛亥革命后，京剧有过一段沉寂时期，声腔停滞不前，没有出路，面临衰亡的窘况。到了“五四”运动后，旦行有所革新，不久梅兰芳脱颖而出，四大名旦崛起，生行和净行唱腔也相继得到提高。梅兰芳的贡献尤为突出，他在声腔上有许多新的创造，如在《太真外传》一剧中编创的〔反四平〕唱段，就是此时梅派唱腔的代表作之一。

为了丰富伴奏，他在演出中加入了二胡、南堂鼓等乐器。他的这一作法不是也曾遭到“不象”京剧的非议吗？可是不久二胡却成了正宗的京剧“三大件”不可缺少的乐器。

抗日战争胜利后，京剧又一度落入低潮，有的人为了招睐观众，在唱腔中随意加入流行歌曲，到头来仍找不到正确的出路。

建国后，京剧出现了振兴的势头，剧目改革，声腔音乐不断革新，特别是演现代戏，给京剧声腔提出了新的要求，如果唱腔仍然用湖广音、中州韵，腔调原封不动，就难以表现今天的生活。从六十年代初开始的现代戏改革，京剧声腔获得了很大的发展，这是大家都公认的事实。这里，值得一提的是，“文革”时期出现了我国戏曲史上的一个意想不到的奇特的现象：四人帮出于政治的需要，将京剧的一些现代剧目树为“样板”，变成了他们的附庸。至于这些剧目的思想内容及艺术成就如何，历史自会作出评价，本文不作详述。但《红灯记》、《沙家浜》、《智取威虎山》、《杜鹃山》等剧目中一些脍炙人口的唱段竟普及到了家喻户晓的程度。现在回想起来，这固然与那时当政者为达到他们的政治目的而强行推广有一定关系，但在艺术上，不能不说声腔的革新是有成功之处的。比如唱段有大幅度的发展，新创了〔二黄二六〕、〔二黄快原板〕、女腔〔喷呐二黄〕、〔反二黄二六〕、〔反二黄快板〕、〔西皮宽板〕等板式，在伴奏方法、乐队编制及配乐创作方面也有所改进。京剧声腔音乐改革取得的这些成果，凝聚着老一辈京剧艺术家和音乐家们的智慧和辛勤劳动，这是“四人帮”无法窃取的。直到今天，人们还表现出对《红灯记》等剧目唱段的喜爱便是最好的说明。如用“四大徽班”或是“四大名旦”时期的京剧风格来衡量，这些改革的京剧唱腔，无疑会被称之为不肖子孙。然而，京剧正是在：不象”到“象”的“似与不似”的反复循环中，一步一步发展起来的。

剧种声腔的个性既有稳定性，又有可变性。稳定性是相对

的，而可变性则是绝对的，因为，任何声腔艺术都不可能“定于一尊”。声腔如果脱离时代的步伐而抱残守阙，就会走向退婴。以川剧来说，如果川剧的腔调在明清时代过于稳定，就不会有今日川剧的昆、高、胡、弹、灯五种声腔了。不知情者，可能以为川剧自来就“姓川”，是土生土长于四川的，事实恰恰相反。这五种声腔的源头来自四面八方，除了灯戏是在四川本土的民间小调（其实，四川民间小调也有不少是从外地传入）的土壤上成长起来的外，昆腔、高腔、胡琴戏、弹戏无一不是从外地输入，落户四川的。开始它们哪一个姓“川”？只是在长期的兼蓄流变过程中，才逐渐注入“川味”，成为地方声腔。昆腔从江苏等地传入四川，演变成“川昆”；高腔系承袭江西弋阳腔的传统，经过发展形成；胡琴戏的来源更为广泛，既吸收了徽调、汉调，又融汇有陕西汉中二簧的成份；弹戏，又称“盖板子”（因主奏乐器而得名），则是从北方邻居陕西的同州梆子、秦腔变化而成。当然，这些外地声腔传入四川地区后，由于融化演变的过程长短不一，有的川味十足，象高腔已成为川剧的代表性声腔；有的依稀可以寻觅到母体声腔的影响，如川昆的许多曲牌；有的则还明显地保留着外来声腔的某些风格，如弹戏的苦平，胡琴戏的西皮、二黄。可以说，川剧到处吮吸营养来发展自己，把明清以来最有代表性的声腔都无所不包地据为己有，化而用之，形成“川”姓的新家族，使川剧成为大一统的混血型、综合性的剧种。但是，令人不解的是，正当川剧声腔应该大力发展，焕发青春之际，又不时听到有人发出“川剧要姓川呵”的责难。殊不知川剧“姓川”乃近百年来的事。假若我们以是否“姓川”作为评定声腔好坏高低的标准，很可能把一个本来善于吸收借鉴，有革新优良传统的剧种，限定在原地踏步不前。声腔的发展需要瞩目未来，不能老是回首过去，用以往的观念来求全今天。川剧现在面临的困境，难道与强求“川剧姓川”，不许越雷池一步所带来的不良后果无

关么？

越剧的声腔从萌芽到发展，至今还不到八十年，与古老的剧种相比，可算是一个年轻的小弟弟。人们也许要问，越剧为什么能迅速发展而成为后起之秀呢？这与它不拘“姓氏”的局限，富于博取进击的朝气，有着直接的关系。本世纪初，1906年（光绪三十三年）浙江省嵊县农村的“笃班”又名小歌班）演唱的“吟哦调”，是越剧的雏形，腔调纯朴而简单。之后，戏班由农村到城市，几经变迁，广泛吸收绍剧、余姚清腔的音乐表现手法，板式得到丰富，唱腔得以大幅度发展，在“吟哦调”（即落地唱书调）的基础上，增添了“正调”，之后，又借鉴京剧音乐，采用西皮的La、mi定弦法，创造了“四工调”。四十年代，越剧在上海得到进一步发展，袁雪芬等人创造出“尺调腔”（sol、Re定弦），不久又派生出do、sol定弦的“弦下调”。由于越剧从不忌讳“改名换姓”之嫌，在艺术竞争中，善于取人之长补己之短，吸取其他艺术样式的营养来丰富自己的表现力，经过四十年左右时间的积累，就基本确立了越剧的声腔体系。建国后，在越剧表演艺术家和音乐家的密切合作下，越剧声腔音乐得到了进一步丰富提高，在《梁山伯与祝英台》、《红楼梦》、《祥林嫂》、《追鱼》等代表性剧目中，均有创新，越剧这个后起之秀的地位得到了巩固。越剧的声腔史，不就是一部不断吸收借鉴，在“不象与象”、“似与不似”中演化的发展史吗？

象上述京剧、川剧、越剧这样的例子还很多，限于篇幅，此处不遑细论。

结 束 语

前面的叙述足已说明，每种戏曲的声腔音乐由初级形态到高级形态，都走过一条不平坦的道路，有自己兴衰成败的演变过程，其经验教训可资借鉴。如果缺乏自我否定的勇气，声腔将成

为凝固不动的僵化物，我们不能重蹈某曾名噪一时旋又被历史淘汰的剧种的覆辙。

今天，一个严酷的现实是，某些剧种声腔的衰势已日益明显，这确是不以人的主观意志为转移的情况。诚然，决定一个剧种的兴衰和剧团的存亡，观众的多少是一个重要原因，而更为要紧的却是声腔能否跟上时代的步伐，适应观众审美的需求。久远的历史状况已如前述，就以最近十年戏曲所走过的曲折路程，也可以看出声腔不进则退的规律。四人帮垮台后的一段时间里，长期被禁锢的观众（相当一部分是青年人）对传统古装戏曲表现出很大的热情，剧场门庭若市，可谓戏曲史上罕见的高潮时期。但没有多久，“戏曲热”便冷却下来，许多剧种（特别是一些历史悠久和传统深厚的剧种）都出现门庭冷落的景况。戏曲的这种困境（或曰危机），与戏曲史上的兴衰现象有着惊人的相似之处。它说明观众已不满足于老是听那些没有创新的声腔。在这种情况下，有的抢怨观众对戏曲无知，有的认定戏曲已面临灭顶之灾，有的则用“戏曲轻歌化”以图重振旗鼓使之起死回生……。这种种看法是否偏颇，“轻歌化”能否力挽狂澜，尚需时间检验。

要振兴声腔，没有什么可以变“黄昏”为“黎明”的灵丹妙药。关键的问题，依然应从提高声腔艺术着眼，从革新声腔上寻求出路。特别应当重视发展声腔的主力军——演员、琴师和戏曲作曲家的积极作用。实践证明，凡是在声腔上富有革新成果者，非领一代风骚的艺术闯将莫能。

对戏曲声腔音乐的未来，我们抱有乐观的信念。

〔注〕

①《中国大百科全书》戏曲曲艺卷第455—466页中国大百科全书出版社，1983年8月。

（下转77页）

京剧反二黄唱腔板式结构浅析

傅 彦 滨

反二黄唱腔系由二黄唱腔演变派生而成。反二黄为二黄的五度关系调（以徵为宫），即通常所说的“改弦换调”。反二黄是用反弦来伴奏的（将正弦 2—5 定弦转换为 5—1 定弦）。

反二黄唱腔的基本板式有〔反二黄原板〕、〔反二黄慢板〕、〔反二黄散板〕等。善于抒发剧中人物沉痛、悲愤的内心情感，表现压抑和哀怨的情绪。

下面，仍以老生和青衣唱腔为主分别加以介绍和分析。

一、〔反二黄原板〕

〔反二黄原板〕的板式为一板一眼（ $\frac{2}{4}$ 节拍），它的起落板形式为板起板落。

〔反二黄原板〕是反二黄曲调各种板式变化的基础，其它各种反二黄板式都是在〔反二黄原板〕基础上变化发展而成。主要表现功能是叙事，也可用于抒情。

（一）、生腔〔反二黄原板〕

1、生腔〔反二黄原板〕的基本腔体

（1）基本句格

上句： 第一分句

×	×	×	0	0	0
7	6·5	<u>5 6</u>	(6 7 2)	6 7 6 5	3 5 6)
方	良	臣			

第二分句

×	×	×	0	0	0
3	5	3	5	6	5
3	5	3	5	6	5

与 潘 洪

第三分句

0	0	×	×	0	×
6	(5 6)	1	6	5	2
5	5	1	6	5	2

又 生 计 (呀)

×	0
5	6
5	6

巧,

下句:

第一分句

×	×	×	0
2	2	5	3
2	2	5	3

请我 主

第二分句

0	×	×	×
0	6	1	6
0	6	1	6

到 五台 快

第三分句

×	×
1	2
1	2

乐

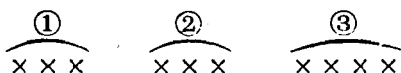
0	×	×	0
(3 2 3)	5	6	1
(3 2 3)	5	6	1

道 遥。

(摘自《李陵碑》一戏杨继业的唱段)

反二黄原板的基本腔体是由上下两个乐句，每个乐句同样是由三个小分句组成的，其唱词大多以“十字句”为主。

它的音节是



根据十字句唱词的格式，分为“三、三、四”三个分句。在唱腔上，便是根据这三个音节，构成了一个乐句三个分句的结构形式。

(2) 基本落音

反二黄原板的上句第一小分句落在“2”（或“6”）音上，第二分句落在“1”（或“5”）音上，第三分句落在“1”“5”音上，在“连句”结构中，三个分句分别落在“1”、“2”、“1”三个音上。

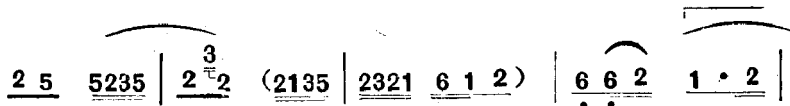
下句第一分句落在“3”（或“6”）音上，第二分句落在“3”、“1”音上，第三分句则必须落在“2”或“5”音上，下句连句结构的三个分句，分别落在“3”、“3”（或“1”）、“2”音上。

(3) 基本拖腔

拖腔是唱腔音乐中抒发人物内在情感的重要手段之一。主要用在小分句和乐句的尾部，长短不等。

① 上句拖腔

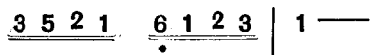
落“1”的拖腔，用在第二分句最后一个字上。如《苏武牧羊》一戏，苏武唱的一段〔原板〕第二分句落“1”的拖腔——



想 当 年

奉 王 旨

拖腔



落“3”的拖腔，用在第一分句最后一个字上。如《碰碑》一戏，杨继业唱的一段〔原板〕中的落“3”拖腔——

$\overbrace{1 \cdot 2} \quad \overbrace{5 \ 2 \ 3} \ (2 \mid \underline{3 \ 5}) \overset{65}{\underset{\text{ㄣ}}{6}} \mid \overset{6}{\underset{\text{ㄣ}}{5}} \text{——} \mid \underline{0 \ 7} \quad \underline{6 \ 5} \mid$
 战 马 砍 倒
 拖腔

$4 \quad \underline{3 \ 5 \ 3 \ 2} \mid \underline{1 \ 2 \ 1 \ 2} \quad \underline{3 \ 5 \ 2} \mid 3 \text{——}$ (过门)

②下句拖腔

落“1”的拖腔，用在第一分句最后一个字上。如《碰碑》一戏，杨继业唱的一段〔原板〕第一分句落“1”的拖腔——

$\overbrace{6 \cdot 5} \quad \overbrace{3 \cdot 5} \mid \overset{67}{\underset{\text{ㄣ}}{6}} \cdot \underline{3} \quad \underline{5 \ 5} \mid \underline{3 \ 5 \ 6 \ 1} \quad \underline{3 \ 2 \ 1} \mid$
 身 寒 冷
 拖腔

下句第一分句的拖腔大多落在眼后（弱拍的后半拍）。

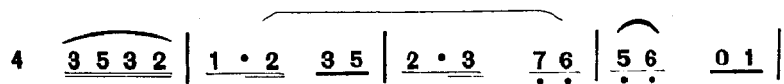
落“2”的拖腔，用在第三分句的最后一个字上。如《殊痕记》一戏，朱春登唱的一段〔原板〕中的第三分句拖腔——

$\overbrace{5 \ 3 \ 1} \quad \underline{3 \ 5 \ 6} \mid \underline{6 \ (6 \ 5)} \quad \underline{3 \ 5} \mid 1 \text{——} \mid 1 \quad \underline{6 \ 1 \ 6 \ 5} \mid$
 做 的(呀)是 什 么 官。
 拖腔

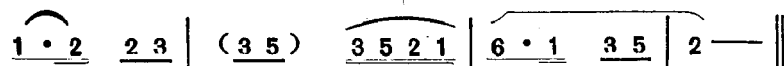
$3 \quad \underline{3 \ 5 \ 3 \ 5} \mid \underline{6 \ 5 \ 1} \quad \underline{6 \ 1 \ 6 \ 5} \mid \underline{3 \ 5 \ 6 \ 1} \quad \underline{6 \ 5 \ 3 \ 5} \mid \overset{3}{\underset{\text{ㄣ}}{2}} \text{——} \mid \underline{2 \ 0}$

(4) 基本终止形式

〔反二黄原板〕的基本终止形式为原着板结束的终止句式。其节拍、速度与整个唱段保持不变，一气呵成。



弓 折 弦 断 就



为 的 是 哪 条。

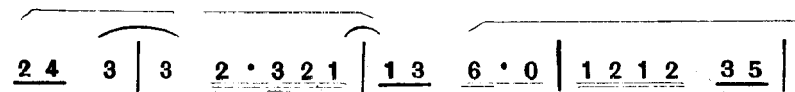
〔反二黄原板〕的变化终止形式很多，在此不一一列举了。

2、生腔〔反二黄原板〕的变化腔体

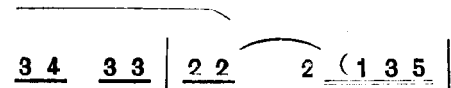
(1) 基本旋律的扩展变化

为了表现剧情及剧中人物的思想感情，在基本旋律的基础上加以扩展变化。这种扩展可以在一个字，一个分句或二个分句，甚至在整句乐句上进行。

如《卧龙吊孝》一戏，诸葛亮唱的一段〔原板〕中的一个字，一个分句的扩展——



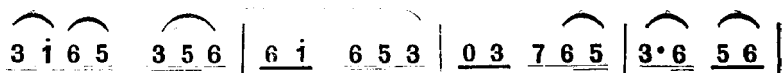
叹 周 郎



这个分句如按基本结构只有两板，经过“叹”字和“郎”字的旋律扩展，变为六板，对抒发诸葛亮的悲痛惋惜的情感，起到了很好的烘托作用。

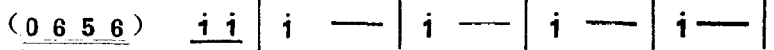
扩展不仅可以在分句和乐句旋律上进行，也可在基本拖腔的基础上进行。

如《李清照》一戏，赵明城唱的一段〔原板〕中的拖腔旋律的扩展——

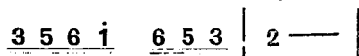
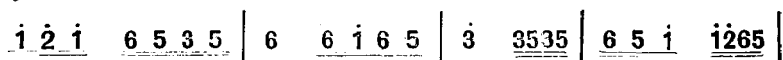


此 时 节

不 知 我 怎 度



凄凉。



这个拖腔以原来的六板增至十板,只一“凉”字“ $\dot{1}$ ”音延伸了四板之长,使整个拖腔充分抒发了赵明诚凄惨悲凉,百感交集的复杂情绪。

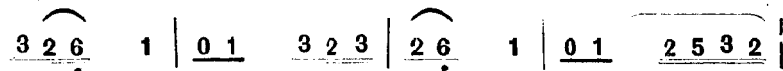
(2) 基本旋律的紧缩变化

基本旋律紧缩的主要方法是将乐句、分句之间的过门、拖腔、小垫头等加以删减或省略,形成新的结构形式。

连句形式

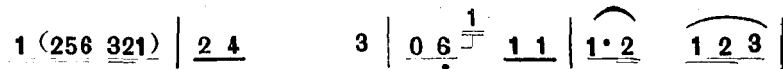
反二黄原板连句的基本结构形式是上、下两个乐句各五板,上下句之间的过门只有一小节(也可删减)。

如《哭祖庙》一戏,刘琪唱的一段[原板]中的连句——
上句:

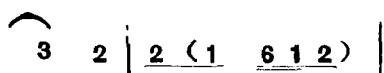


鲁 子 敬 过 江 来 把 诸 葛 亮

下句:



见, 那 先 生 一 帆 风 去 到



江 南。

连句可进一步紧缩为三板或两板。

如《野猪林》一戏，林冲唱的一段原板中的紧缩句——



除 尽 奸 贱 庙 堂 宽。

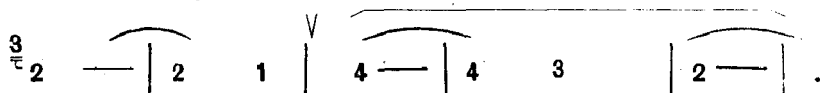
通过旋律的紧缩，突破“连句”每句五板的结构形式，而变为三板。这样更加强了对人物激奋心情的描写。

(3) 其它方面的变化

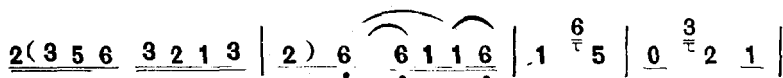
① 起落板的变化

为了适应剧情和人物情绪的描写，对唱段内的“起落板”做必要的更动和调整。

如《杜鹃山》一戏，雷刚唱的一段原板中的起落板变化——

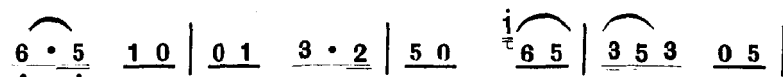


悔 不 该

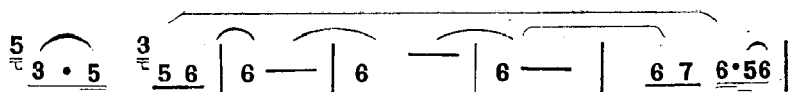


莽 撞 下 山 乱 了

「落于眼上」 「板后半拍起唱」



步 调， 若 招 致 全 军 毁 灭 我



万 死 难

5 0 0

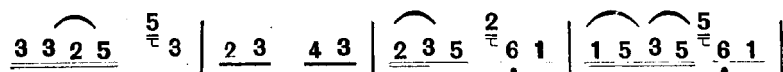
饶。

由于改变了起落板的规律，在板式结构上、节奏上都得到了变化和发展。当然，这样变化和发展，是由于刻划人物心理活动和揭示戏剧矛盾发展的需要。

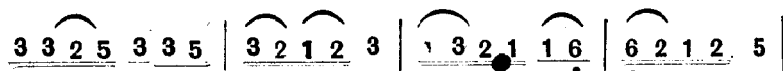
② 垛句形式

垛句形式，是由长短不一的排比重叠构成，具有扩充句式结构的性能。每个短句的旋律，是在〔反二黄原板〕基本旋律基础上，运用紧缩旋律和变化节奏的方法构成的，每个短句均为一板。

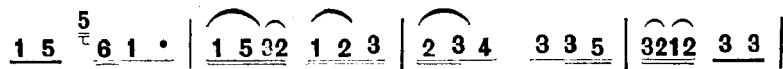
如《碰碑》一戏，杨继业唱的一段〔反二黄原板〕中的垛句——



那时 我、东西 杀砍、左 冲 右突、虎 撞 羊群、



只落 得被困 两 狼 山、内 无有粮、 外 无有 草、



盼兵 不到、 盼 子 不 归 眼 睁 睁我这 老残 生就



难(呐) 以 还 朝，

6. 6 1 6 1 | 2 3 2 1 6 1 | 2 3 2 1 |

这种长短不一交织在一起的垛句，每板以四个字为主，也可容纳五个字。每个短句是以一个小乐汇为结构单位，由于连续的排比，使唱腔的乐句结构规模扩大，仅垛句就长达十二板，使这个下句扩充为二十板之多，集中地表达了杨继业年近忠勇和不幸的困境。

再如《野猪林》一戏，林冲唱的一段〔反二黄原板〕中的垛句——

1 1 1 3 2 . . (3 2) | 1 1 2 5 3 2 1 (3 2 7) |

壮志得舒展， 贼头祭龙泉，

垛句的传统摆字方法为 $\times \times \times$ 或 $\times \times \times \times$ ，现变为 $\times \times \times \times$
 一二三 一二三四 一二三四

$\times |$ ，改变了传统均衡平分节奏的规律。这种前紧后松的节奏

型，既增强了情感的表现深度，又把林冲的英雄气概表现得十分突出。

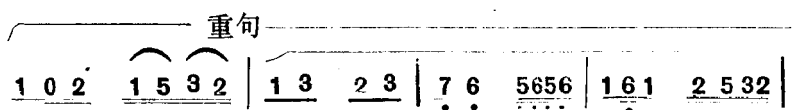
③ 重句和附加句引起的变化

重句和附加句，具有扩充句式 and 改变板式结构的功能，多用在整段唱腔前半部最后一句的后面。

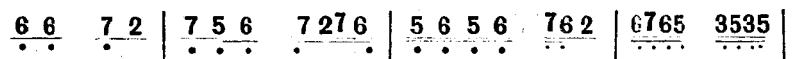
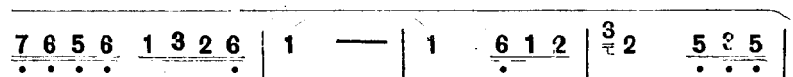
用在唱腔中间段结束的重句和附加句。如《苏武牧羊》一戏，苏武唱的一段〔反二黄原板〕中的重句和附加句——

1 1 3 2 6 1 (2 | 1) 3 2 2 3 | 2 3 7 6 5 6 1 (2 | 15) 6 1 2 5 3 2 |

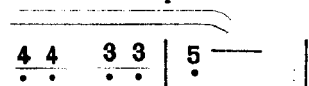
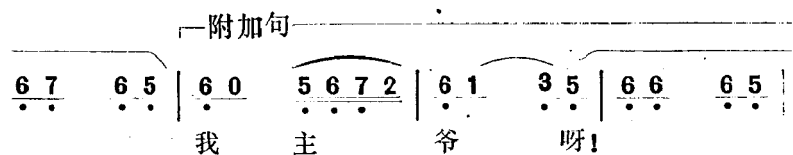
大料着 臣的命我要丧北



海，我 命 丧 北

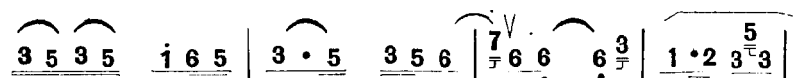


海，

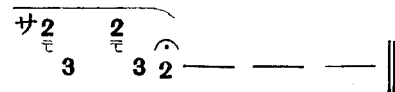
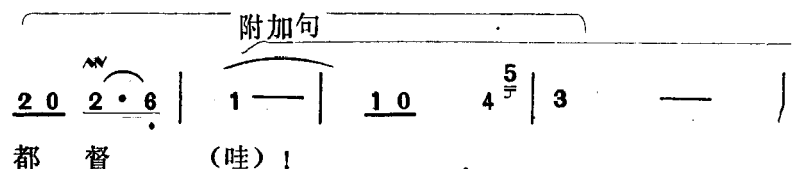


“重句”和“附加句”多是在上句后面使用。

用在句尾的附加句如《卧龙吊孝》一戏，诸葛亮 唱的一段〔反二黄原板〕里的附加句——



万 唤 千呼也 不 能 回 言



重句和附加句即可连在一起用，也可单独使用，多半是表现愁思怨叹和怜惜的情调，这在传统戏中是较为常见的一种处理手法。

(二)、旦腔反二黄原板

旦腔〔反二黄原板〕的板式结构形式与生腔〔反二黄原板〕基本相同，仍为一板一眼（ $\frac{2}{4}$ 节拍），板起板落。在旋律进行和节奏变化等方面也都基本相似。但是，旦腔〔反二黄原板〕在刻划人物思想感情和表现人物性格等方面，比之生腔〔反二黄原板〕更为细腻深刻，曲调的装饰更为华丽多变。

1、旦腔〔反二黄原板〕的基本腔体

(1) 基本句格

上句：第一分句

× ×	×	0 0	0 0
6 · 1	2 5 3 1	3 2 2	(2 3 2 1) 6 1 2

成就 迟

×	×	×	0	0 0	0 0
4 5 3 2	1 0 2	3 · 5 3 2	1 2 1 2	3 5 2 1	6 1 2 3

分 别 早

第三分句

×	×	0	×	×	0
1 · 2	1 2 3	(3 2 3 5)	6 · 1 6 3 5	5 3	(2 3 5)

叫 人 惆 怅，

(摘自《西厢记》一戏莺莺唱的一段原板上句)

下句：

第一分句	第二分句	第三分句
$\times \times \quad \times$ $\underline{2 \ 1 \ 2} \quad \underline{1 \ 2 \ 3}$ 我 这 里	$0 \times \quad \times \times$ $\underline{0 \ 2 \ 3} \quad \overset{6}{\underline{4 \ 3 \ 2}}$ 抚 鲸 背	$\times \quad \times$ $\underline{1 \cdot 2} \quad \underline{1 \ 2 \ 3}$ 来 把
$0 \quad \times \quad \times \quad 0$ $\underline{3 \ (5 \ 6)} \quad \underline{2 \ 3 \ 1 \ 2} \quad \underline{4 \ 0 \ 5} \quad \underline{2 \ 1 \ 2}$ 浪 分。		

(摘自《廉锦枫》中廉锦枫的一段原板下句)

(2) 基本落音

旦腔〔原板〕上句的第一分句落“2”音，第二分句落“1”音，第三分句落“1”（或“5”）音；

下句第一分句落“3”音，第二分句落“3”音，第三分句落“2”（或“5”）音。连句结构的上下句分别落在“1”、“2”、“1”音，下句分别落在“3”、“3”、“2”（或“5”）音上。

(3)、基本拖腔

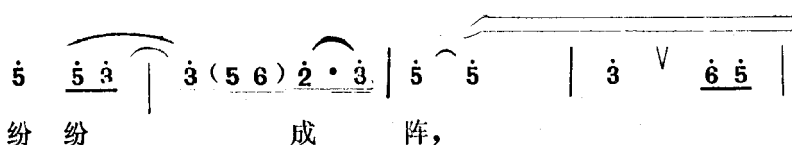
旦腔的上下句均有拖腔。

① 上句拖腔

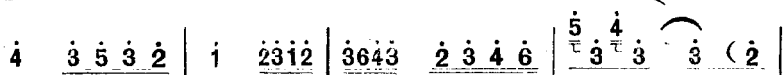
落“1”的短拖腔，用在第二分句的后一个字上。如《柳荫记》一戏，祝英台唱的一段〔反二黄原板〕中的拖腔——

$\underline{2 \ 5} \quad \underline{5 \ 2 \ 3 \ 5} \mid 2 \text{ — } \mid (\underline{2 \ 3 \ 2 \ 1} \quad \underline{6 \ 1 \ 2}) \mid \overset{\text{拖腔}}{\underline{6 \ 2 \ 1 \ 2 \ 4}} \mid \underline{5 \ 3 \ 2 \ 1} \quad \underline{6 \ 1 \ 2 \ 3} \mid 1 \text{ — } \mid$
我 岂 能 忍 辱 偷 生

落“3”的长拖腔，用在上句第三分句的最后一个字上。如《廉锦枫》一戏，廉锦枫唱的一段原板中的落“3”拖腔——



拖腔

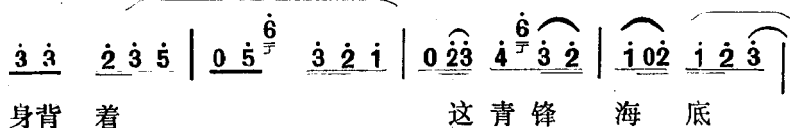


② 下句拖腔

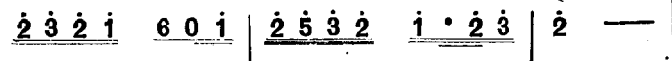
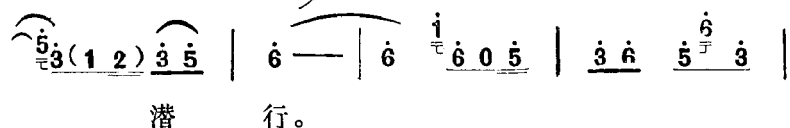
下句拖腔有两种：分别落在第一分句的“ $\dot{1}$ ”和第三分句，“ $\dot{2}$ ”音上。

如《廉锦枫》一戏，廉锦枫唱的一段原板中的落“ $\dot{1}$ ”和落“ $\dot{2}$ ”的拖腔——

拖腔



拖腔

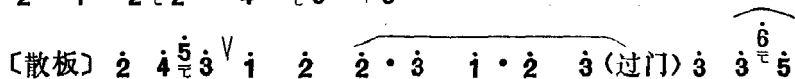
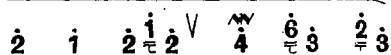
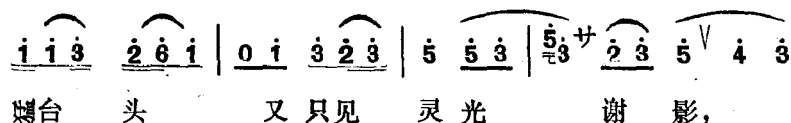


(4) 终止形式

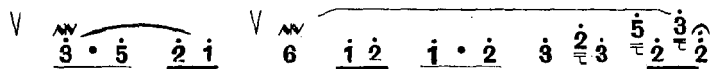
旦腔〔反二黄原板〕的终止形式是以变化终止形式为主，即在整个唱段的倒数第二句（上句）第三分句的后两个字“转换”为自由节奏，然后用在最后一句散板做为“合”句，以达到完满收束终止的作用。

如《廉锦枫》一戏，廉锦枫唱的一段〔反二黄原板〕中的终止

形式——



纵 身 躯 向 前 去 细 看



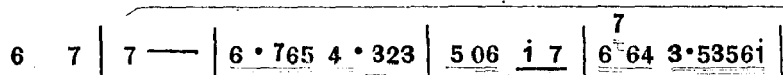
分 明。

传统戏以这种终止形式最为多见。

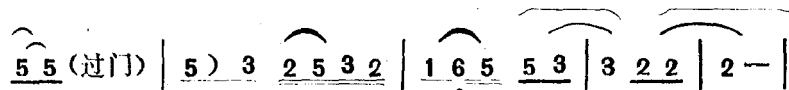
2、旦腔[反二黄原板]的变化腔体

(1) 基本旋律的扩展变化

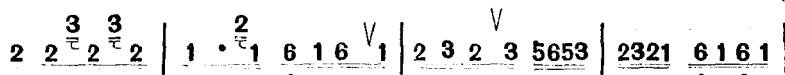
旦腔[反二黄原板]基本旋律的扩展变化与生腔[反二黄原板]基本相同,即可在一个分句,两个分句乃至三个分句都可以进行扩展变化。如《西厢记》一戏,莺莺唱的[反二黄原板]的扩展唱例——

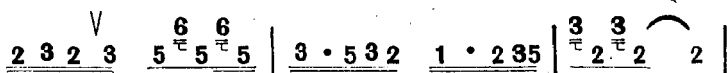


七 星 车



快 与 我 把 马 儿 赶 上。



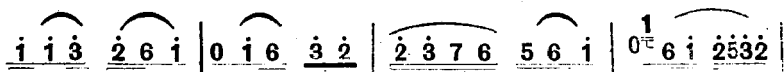


这个乐句，是以前后两个分句的扩展形式进行的。第一分句是从下句的拖腔变化而来的，扩展为六板，第三分句的拖腔是在生腔《碰碑》一剧中，杨继业唱的一段快三眼唱腔，“我的大郎儿”的儿字的旋律上，加以润色和变化，比原腔多三板，共计八板。这一发展和变化很好地渲染了崔莺莺与张珙情意绵绵心驰神往的意境。

(2) 基本旋律的紧缩变化

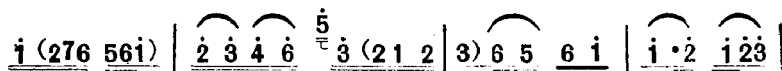
旦腔〔反二黄原板〕基本旋律的紧缩变化与生腔基本相同，即在乐句之间和分句之间省略和删减拖腔、过门及小垫头，形成上下句各五板，均衡对称的“连句”结构。

如，《廉锦枫》一戏，廉锦枫唱的一段〔反二黄原板〕中的连句——
上句：



我 这 里 侧 身 躯 礁 边 倚

下句：

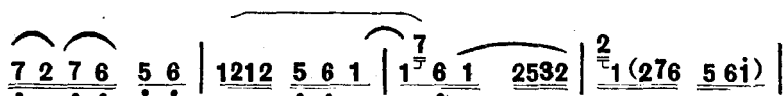


定， 用 钩 儿 取 海 参 要 奉



萱 庭。

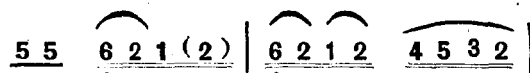
“连句”仍可进一步紧缩为四板、三板或二板。如《秋谨》一戏，秋谨唱的一段〔反二黄原板〕中的连句紧缩句——



如 今 国 家 多 危 难，

这种紧缩多在第一分句和第二分句上出现，第三分句保持不变。

再如，《秦香莲》一戏，秦香莲唱的一段〔反二黄原板〕中的紧缩句——



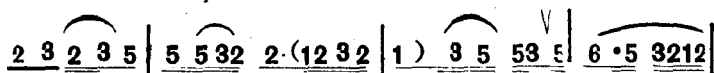
三 年 倒 有 四 年 荒。

上例由于全句三个分句都做了紧缩处理，由原来的五板变为两板，使节奏更为紧凑。

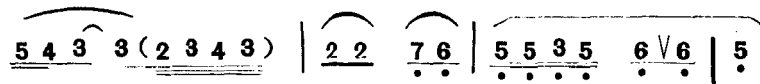
(3) 其它方面的变化

① 起落板的变化

且腔〔反二黄原板〕的起落板变化与生腔〔反二黄原板〕基本相同。如《秦香莲》一戏，秦香莲唱的一段〔反二黄原板〕中的一段起落板变化——



下句：可恨郎 君 贪富 贵。 上句：不 念 夫

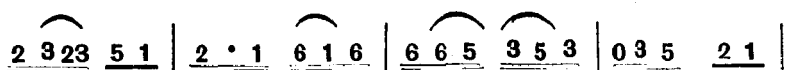


妻 骨 肉 情，

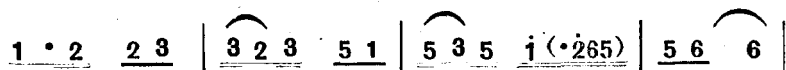
以上两句，打破了反二黄板起板落的平稳的节奏特征，增强了节奏的跳动性，恰到好处地揭示了秦香莲对陈世美的痛斥和愤怒的心情。

② 垛句形式

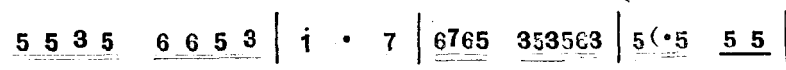
旦腔〔反二黄原板〕的垛句唱词，是长短交织的句式结构。它将长句式的唱词化整为零，每四个字（或三个字）一组，每组为一个乐汇（一板）。而短句则大多以三个字或四个字的唱词为主，每句即构成一个乐汇，与长句式的唱词交织使用。旦腔的垛句具有紧缩句式的性能。如《蝶恋花》一剧中，杨开慧唱的一段〔反二黄原板〕唱腔中的垛句——



越秀 山前 唤 起 民 众，冲决 罗 网，大江 上下



武 装 工 农 战 旗 飞 扬，战 旗 飞 扬。

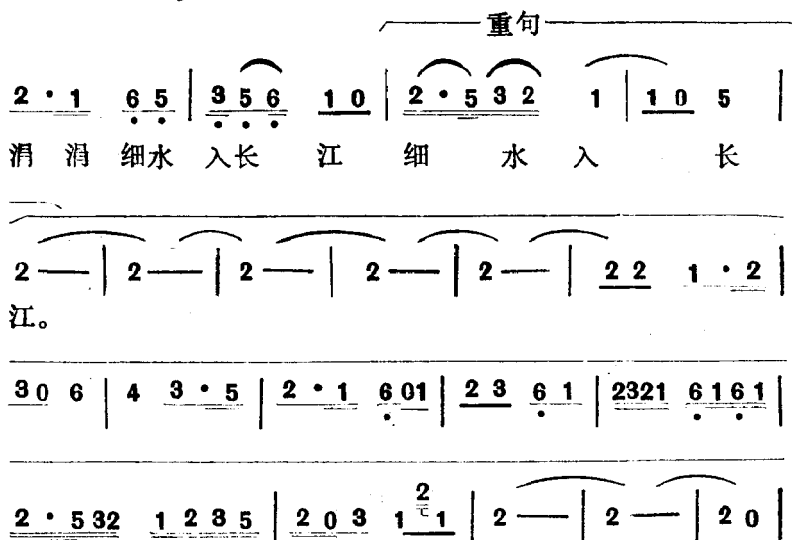


这个垛句是由“八个字”、“四个字”、“十二个字”和一个重句组成。每板四个字，节奏活跃，旋律起伏较大，加之重句的大拖腔，把唱腔的情绪推向高潮，充分地表达了主人公对工农革命必定胜利的坚定信念。

旦腔〔反二黄原板〕中的垛句形式，大多在新编历史剧和现代戏中应用，传统戏较为少见。

③ 重句引起的变化

旦腔〔反二黄原板〕的“重句与生腔〔反二黄原板〕一样，具有扩充句式的性能。如《杜鹃山》一戏，柯湘唱的一段〔反二黄原板〕中的“重句”——



这个“重句”共有十八板之多，它的拖腔是在老生〔反二黄原板〕拖腔基础上变化发展而来的。“重句”的加入，增强了对人物无比激动情绪的描写。

二、反二黄慢板

〔反二黄慢板〕是在反二黄原板的基础上，通过旋律装饰、节奏伸展、变换节拍、速度放慢、句幅扩充等手法衍变和发展而来。

〔反二黄慢板〕是一板三眼（ $\frac{4}{4}$ 节拍），板起板落的板眼形式，多用于抒情性的场合。

（一）生腔〔反二黄慢板〕

1、生腔〔反二黄慢板〕的基本腔体

（1）基本句格

上句：

第一分句

×	0	×	×)	0	(
$\overset{6}{\underline{2\ 5\ 5\ 3}} (2\ 3) \quad \underline{5 \cdot 6\ 3\ 2} \quad \underline{1\ 2\ 3 \cdot 1}$				$\overset{2}{\underline{2}} (1235\ 2321\ 612)$		

见 夫 人

第二分句

×	0	×	×)	0	(
$\underline{5\ 5} \quad \underline{3\ (21)} \quad \underline{6\ 1} \quad \underline{24 \cdot 6}$				$3 \quad \underline{5\ 3\ (23)} \quad \overset{AV}{\underline{7\ 2}} \quad \overset{AV}{\underline{5\ 6}}$		

哭 出 了

三分句

×	0	×	×
$\underline{1} \text{ — } \underline{1\ 0} \text{ (过门)} \quad \underline{5\ 3} \quad \underline{6\ 1} \quad \underline{5 \cdot 1\ 6\ 5} \quad \underline{3\ (2\ 1\ 2)}$			

蓓 棚

0	×	0	0	×	0	0	0
$\underline{3\ 5\ 2\ 1)} \quad \underline{\overset{2}{i} \cdot i} \quad \underline{6 \cdot 1\ 6\ 5} \quad \underline{3\ 2\ 3}$				$\underline{5 \cdot 3} \quad \underline{6 \cdot 1} \quad 5 \text{ — }$			

以 外

)	0	()	0	(
$\underline{5} \quad \underline{5\ (2\ 3\ 5)} \quad \underline{\overset{7}{6} \cdot \overset{7}{6}} \quad \underline{\overset{7}{6}\ 5}$			$\underline{4 \cdot 6} \quad 3 \quad \underline{2\ 3} \quad \underline{1\ 2\ 1\ 2}$		

)	0	()	0	(
$\underline{3 \cdot 5\ 3\ 2} \quad \underline{1\ 2\ 1\ 2} \quad \underline{3043} \quad \underline{23\ 2\ 34}$			$3 \text{ — — } 30 \text{ (过门)}$		

下句:

第一分句

×	0	×	×)	0	(
$\overset{5}{2\ 1} \overset{3}{3} (2\ 1) \overset{3}{3\ 5} \overset{6}{6\cdot 3}$				$\overset{3}{5} \overset{5}{5\cdot 6} \overset{3}{3\ 2} \overset{1}{1} (\cdot 232)$		
可 叹 他						

第二分句

0	×	×	×	×	0	×	0
$\overset{6}{1\ 6\ 1\ 2} \overset{3}{3} \overset{3}{3\ 2} \overset{1}{1} \overset{6}{1}$				$\overset{2}{2\cdot 4} \overset{3}{3\cdot 2} \overset{2}{2\ 1} (2\ 3212)$			
抛 撇 下 十				月			

0	×	0	0	×	0	0	0
$\overset{3}{3\ 5\ 2\ 1} \overset{3}{3\ 5} \overset{6}{6\cdot 5} \overset{3}{3\ 5}$				$\overset{5}{6\cdot 6} \overset{7}{7\cdot 6(6i)} \overset{5}{5\ 6} \overset{5}{5\ 3}$			
怀				胎。			

)	0	()	0	(
$\overset{\sim}{2\cdot 1} \overset{6}{6\cdot 1} \overset{2}{2\ 3} \overset{2}{2\cdot 1}$			2 — — (过门)		

(摘自《法场换子》徐策的唱段)

〔反二黄慢板〕的基本句格同〔反二黄原板〕一样，是以上、下两个乐句为对称的板式结构形式。它们的乐句和分句及小的乐汇，都是在〔反二黄原板〕的基础上，通过伸展和变化而形成的。用以抒发人物更细微的思想感情。

(2) 基本落音

〔反二黄慢板〕上句的第一分句落在“2”音上，第二分句落在“1”音上，第三分句落在“3”音上；下句第一分句落在“1”音上，第二分句落在“1”音上，第三分句落在“2”（或“5”）音上。连句结构的上句三个分句，分别落在“1”、

“2”、“1”三个音上，下句分别落在“3”、“2”、“2”、（或“5”）音上。

（3）基本拖腔

〔反二黄慢板〕的拖腔较之〔反二黄原板〕的拖腔句幅长，其旋律性强，节奏变化丰富。它的上下句均有拖腔，上句有三种，下句有两种。

① 上句拖腔

落“1”的拖腔用在第二分句。

如《法场换子》一戏，徐策唱的一段慢板中上句第二分句落“1”的拖腔——

拖腔

5̣ 5̣ 3 (2 1) 6̣ 1̣ 2 4 · 6 | 3 5̣ 3 (2 3) 7̣ 2̣ 5̣ 6̣ |

哭 出 了

1 ——— (过门) |

落“5”的拖腔仍用在第二分句。

如《碰碑》一戏，杨继业唱的一段慢板中上句第二分句落“5”的拖腔——

拖腔

i̇ 6̣ 5̣ 3̣ 5̣ 7̣ 7̣ | 6 ——— 2̣ 3̣ 5̣ 2̣ 3̣ | 5 (过门)

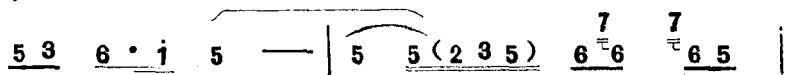
萧 银 宗(呃)

落“3”的拖腔用在第三分句最后一字上。如《法场换子》一戏，徐策唱的一段慢板中上句第三分句的拖腔——

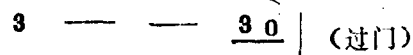
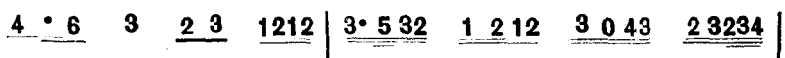
5̣ 3̣ 7̣ 6̣ i̇ 5̣ · i̇ 6̣ 5̣ 3̣ (2̣ 1̣ 2̣ | 3̣ 5̣ 2̣ 1̣) i̇ 2̇ i̇ 6̣ · i̇ 6̣ 5̣ 3̣ 2̣ 3̣ |

蒂 棚 以

拖腔



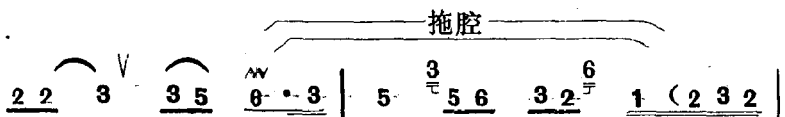
外，



② 下句拖腔

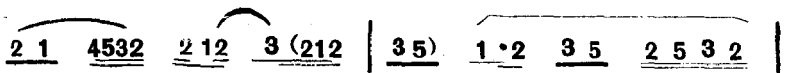
落“1”拖腔用在第一分句。

如《哭祖庙》一戏，刘湛唱的一段慢板中下句第一分句的拖腔——



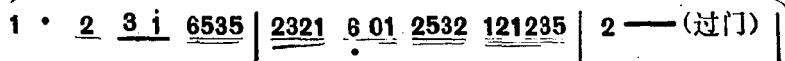
灭 强 秦

落“2”拖腔用在下句第三分句最后一个字上。如《碰碑》一戏，杨继业唱的一段慢板中的第三分句拖腔——



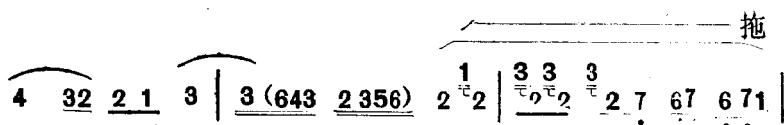
锦 绣 龙

拖腔



朝。

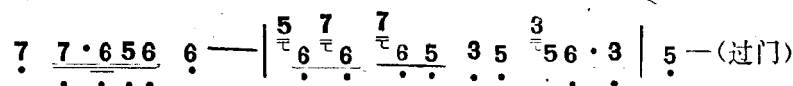
落“5”拖腔用在下句第三分句后两个字上。如《法场换子》一戏，徐策唱的一段慢板中第三分句的拖腔——



马 氏

裙

腔

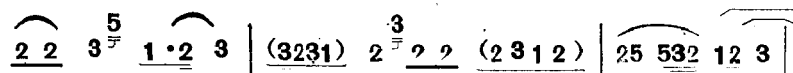


钹。

(4) 终止形式

〔反二黄慢板〕的基本终止形式为原速进行中的自然终止。

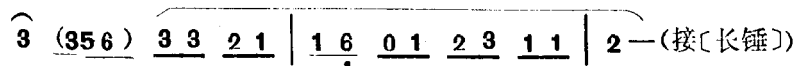
如《哭祖庙》一戏，刘湛唱的一段慢板的终止句——



到 后 来

会 古 城

又 得



团

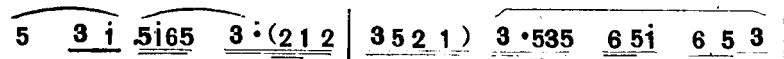
圆。

2、生腔反二黄慢板的变化腔体

(1) 基本旋律的扩展变化

〔反二黄慢板〕的旋律扩展变化是局部性的，仅限于乐句及分局的拖腔部分在“一个分句”范围内进行旋律的扩展变化。如

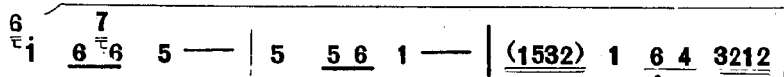
《碰碑》一戏，杨继业唱一段慢板中“拖腔”旋律的扩展——



大 宋

扶

——扩展部分



保

3 2 35 67 65 | 4·5 323 235 1212 | 3523 4 3·532 1612 |

3 0 3 23234 $\overset{35}{\underline{\underline{3}}}$ ——— | (过门)

这个拖腔由原来的五板扩展为七板，将剧中人物的内在情感作了充分的抒发。由于改变了通常落在板上的规律而落于眼上，从而增强了曲调的不稳定性和忐忑不安的情绪。

再如《平原作战》一戏，赵勇刚唱的一段〔反二黄慢板〕中的一个分句扩展——

3 — — $\overset{5}{\underline{\underline{3}}}$ · 2 | 1 2 · 2 5 2 1 | 6 · 1 2 30 3 · 535 |

望 西 北

6 · 2 4 3 2 · 3 | 5 · 0 (过门)

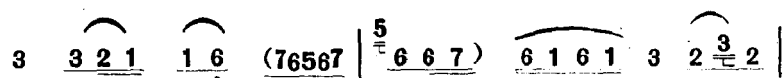
这个分句的旋律扩展较为特殊，它突破了基本句格的结构形式，重新进行了处理，它把旦腔〔反二黄慢板〕下句的第一分句旋律借鉴来，再运用切分、休止、附点等特性节奏，从原来扩展为五板，从而更有助于加强剧中人物情感的抒发。

(2) 基本旋律的紧缩变化

〔反二黄慢板〕同〔反二黄原板〕一样，通过紧缩基本腔体的乐句和分句的旋律，省略、删减“拖腔”、“过门”、“垫头”等，形成了上、下两个乐句各五板的连句结构形式。

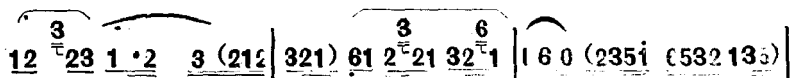
如《法场换子》一戏，徐策唱的一段慢板中的“连句”结构形式——

上句：



三 杯 酒

下 咽 喉

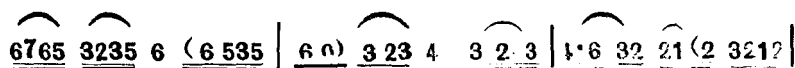


性 情

不

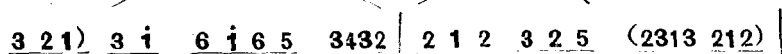
改，

下句：



酒 壮 胆

胆 包 天 闯 下

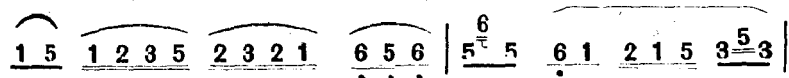


祸

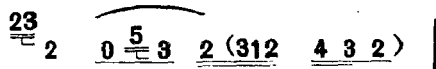
来。

〔反二黄慢板〕“连句结构形式”的上下两个乐句的结构基本相同。

〔反二黄慢板〕“连句”也可进一步紧缩四板或三板，这种紧缩多出现在第一分句和第二分句。如《正气歌》一戏，文天祥唱的一段〔反二黄慢板〕中的紧缩句——



重 整 旗 鼓 征 战



忙。

第一、二分句。省略了“垫头”由原来的两板变为一板，第三分句删掉了“垫头”、“过门”，同时旋律也进行了紧缩，由原来的三板变为两板。这样，使上、下句连接更加紧凑。对表达文

天祥抗敌报国和重整旗鼓恢复宋室天下的急切心情，更为贴切入微。

(3) 其他方面的变化

① 起落板的变化

根据不同的戏剧情节和人物感情表现的要求，改变“板起板落”的规律，造成乐句之间的结构对比。如《正气歌》一戏，文天祥的一段慢板唱腔中的“落板”变化——

┌ 落于中眼 ─┐

3 2 1212 3 2 3 (3643) | 2323 5 · 7 6̣ | 1 03 234 3 2 3 5 3̣ |

收 复 江 西 凯 歌 同 唱，

最后的“唱”字落于中眼，既使乐句之间的衔接更加连贯，又减少了常见的用“过门”和“拖腔”的连接方法。

再如《平原作战》一戏，赵勇刚的一段〔反二黄慢板〕唱腔中的“起板”变化——

┌ 起于中眼 ─┐

0 5 3 1̣ 6 5 4 · 3 2 3 | 5 · (1̣ 6 5 3 2 5 6) 2 — |

抗 日 战 场， (下句) 看

2 — 2 1 2 3 5 | 2 · 3 2 1 1 6 0 3 2 2 | 1 (过门)

得 见

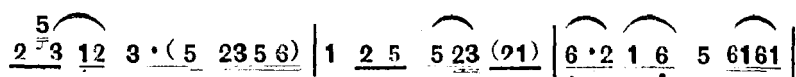
唱词的第一个字由“中眼”起唱，是基于戏剧情节和人物情感表现的需要而设计的，具有推动旋律发展的积极作用。

② 垛句形式

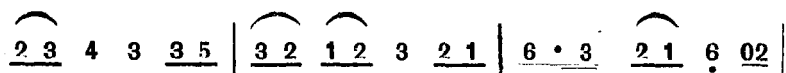
〔反二黄慢板〕的垛句形式与〔原板〕大体相同，唱词以排比短

句为主，旋律简练，节奏紧凑，富有推动力，更强增其唱腔的叙述性。

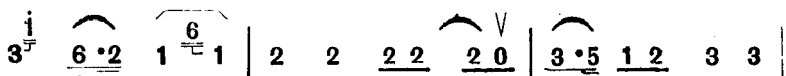
如《法场换子》一戏，徐策唱的一段〔反二黄慢板〕中的垛句形式——



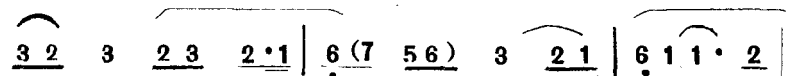
最可 叹， 断送(呃)了， 未 满 三岁



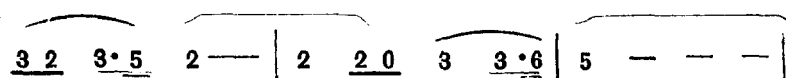
小 婴 孩，捆 绑 到 御 街，刀 下 赴(哇) 泉 台，尔



好 无 才 冤 哉 冤哉 令 人(呐) 悲 哀



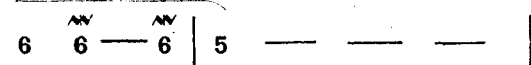
好 (倭) 不 伤 怀，



我 的 儿



(噓)



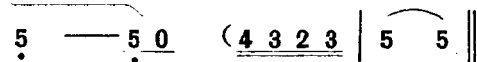
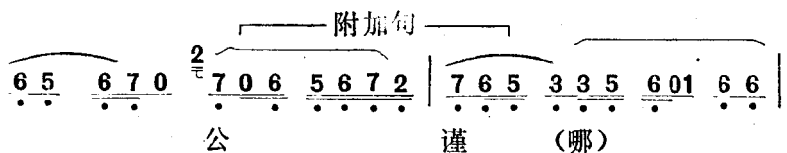
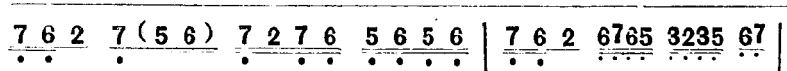
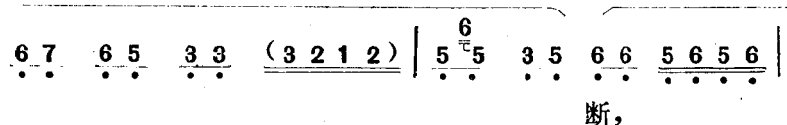
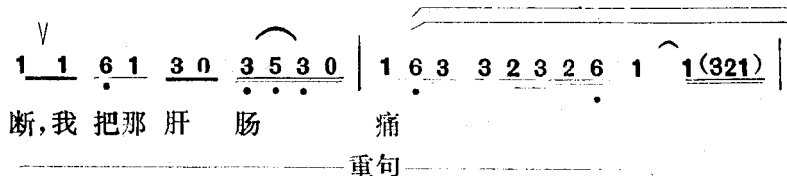
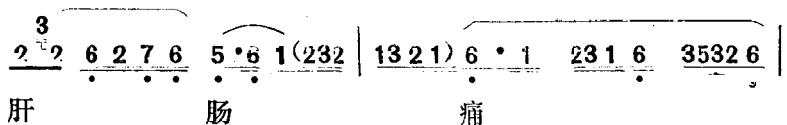
上例垛句的唱词，是由三、四、五、七字的排比短句组成，共九板。第一、二句是由“三字句”组成的对称结构形式，第三句是“七字句”每字一拍，曲调较为平稳，第四、五、六句的旋律均采用抢板的处理方法，这样不仅使板式得到了紧缩，而且也使

曲调更为连贯紧凑。所有这些变化，对刻画徐策悲恸难忍的情绪都恰到好处。

〔反二黄慢板〕的垛句形式较〔反二黄原板〕少见。

③ 重句和附加句引起的变化

“重句”和“附加句”都是〔反二黄慢板〕唱腔板式结构的扩充部分，两者可结合使用，又可单独使用。如《卧龙吊孝》一戏，诸葛亮的一段〔反二黄慢板〕唱腔中的“重句”和“附加句”——



上例，因为加入了“重句”和“附加句”所以使唱腔结构得

到了扩充，这样对诸葛亮这一人物在哭祭周瑜时，叹其少年夭折的惋惜之情得到了进一步地抒发。

(二) 旦腔反二黄慢板

旦腔〔反二黄慢板〕的板式结构与生腔〔反二黄慢板〕的板式基本相同，仍为一板三眼（节拍），板起板落。

旦腔〔反二黄慢板〕唱腔的速度较之生腔〔反二黄慢板〕缓慢，长于抒情。

1、旦腔〔反二黄慢板〕的基本腔体

(1) 基本句格

上句：

第一分句	
× 0 × ×	0 0 0 0
$\dot{2} \dot{5}$ $\dot{5} \dot{3} \dot{2} \dot{3}$ $\dot{5} \dot{6}$ $\dot{4} \dot{3} \dot{1}$	$\dot{2} \dot{0} \dot{3}$ $\dot{1} \cdot \dot{2} \dot{3}$ $\dot{2} \cdot \dot{3} \dot{2} \dot{1}$ (613)
未 开 言	
第二分句	
× 0 × ×) 0 (
$\dot{2} \cdot \dot{3} \dot{5} \dot{5}$ $\dot{5} \dot{3}$ (23) $\dot{5} \dot{6}$ $\dot{5} \dot{2} \dot{2} \dot{3}$	$\dot{5} \dot{3}$ 0 $\dot{2} \dot{2}$ $\dot{1} \cdot \dot{3} \dot{2} \dot{5} \dot{6}$ 7 6 $\dot{2} \dot{5} \dot{6}$
不 由 娘	
第三分句	
× 0 × 0	0 × 0 0
$\dot{5} \dot{5}$ $\dot{5} \dot{3} \dot{5} \dot{1}$ $\dot{2} \dot{3} \dot{1} \dot{2} \dot{3} \cdot$ (212)	$\dot{3} \dot{2} \dot{5} \dot{6}$ $\dot{5} \cdot \dot{6} \dot{5} \dot{3}$ $\dot{2} \dot{3} \dot{2} \dot{1}$ 6 (13)
珠 泪 双	

x	0	0	0)	0	(
<u>2̣2̣</u>	<u>2̣6̣</u>	<u>7̣·2̣7̣</u>	<u>6̣</u>	<u>7̣6̣5̣6̣7̣6̣7̣2̣</u>	<u>6̣7̣6̣5̣</u>	<u>3̣5̣</u>
					<u>6̣</u>	<u>1̣</u>
					<u>2̣3̣1̣2̣</u>	<u>3̣2̣</u>

流，

)	0	((0	(
<u>2̣7̣6̣7̣6̣7̣</u>	<u>2̣3̣2̣</u>	<u>3̣7̣</u>	<u>6̣0̣7̣1̣</u>	<u>7̣2̣5̣5̣</u>	<u>1̣7̣</u>
					<u>6̣</u>
					<u>6̣(6̣7̣)</u>

下句：

第一分句							
x	0	x	x)	0	(
<u>3̣3̣</u>	<u>5̣3̣(2̣1̣)</u>	<u>3̣5̣</u>	<u>6̣·7̣6̣3̣</u>	<u>5̣0̣5̣</u>	<u>4̣·5̣6̣</u>	<u>3̣·5̣2̣6̣</u>	<u>1̣(·2̣3̣2̣</u>

叫 一 声

第二分句				第三分句			
0	x	x	x	x	0	x	0
<u>1̣3̣2̣1̣</u>	<u>6̣1̣</u>	<u>2̣·5̣3̣1̣</u>	<u>2̣2̣</u>	<u>2̣4̣</u>	<u>3̣1̣</u>	<u>2̣·3̣1̣2̣</u>	<u>3̣(2̣1̣2̣</u>

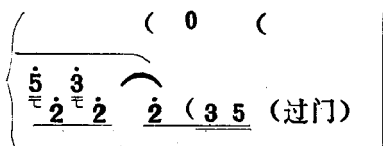
仕 林 儿 细 听

0	x	0	0	x	0	0	0
<u>3̣2̣5̣6̣)</u>	<u>1̣0̣2̣</u>	<u>3̣2̣6̣</u>	<u>1̣2̣·5̣3̣2̣</u>	<u>1̣0̣2̣</u>	<u>3̣3̣</u>	<u>2̣3̣5̣</u>	<u>2̣1̣</u>

从

头。

)	0	()	0	(
<u>6̣(3̣2̣)</u>	<u>1̣6̣1̣2̣</u>	<u>3̣2̣5̣</u>	<u>3̣5̣1̣</u>	<u>2̣·3̣2̣1̣</u>	<u>1̣6̣0̣1̣</u>
				<u>2̣1̣3̣2̣</u>	<u>1̣·2̣1̣2̣3̣</u>



(摘自《祭塔》一戏白素贞的唱段)

旦腔〔反二黄慢板〕仍是在〔反二黄原板〕的基础上，通过旋律装饰、改变节拍（变 $\frac{2}{4}$ 节拍为 $\frac{4}{4}$ 节拍）、节奏延伸、速度放慢、句幅加大等变化而形成。这种变化是全面铺开的，句句有所伸展。其目的是为了要突出强调某种特定的感情。

(2) 基本落音

〔反二黄慢板〕的上句第一分句落在“6”音上，第二分句落在“1”音上，第三分句落在“6”音上，连句结构的三个分句分别落在“3”、“2”、“1”、三个音上。

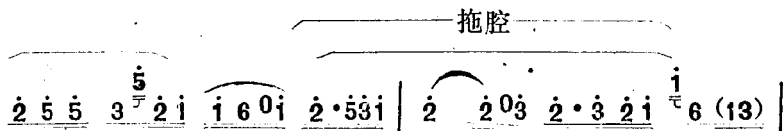
下句第二分句落在“1”音上，第二分句落在“1”音上，第三分句落在“3”音上连句结构的三个分句分别落在“1”、“2”三个音上。

(3) 基本拖腔

旦腔〔反二黄慢板〕的拖腔曲调性很强，婉转而华丽。

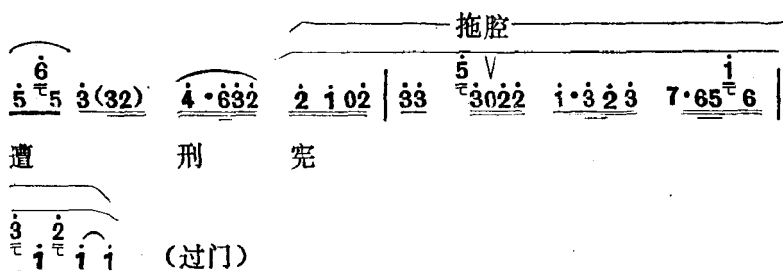
① 上句拖腔

上句的三个分句均有拖腔。如《宇宙锋》一戏，赵艳蓉唱的一段〔反二黄慢板〕的上句第一分句落“6”的拖腔——

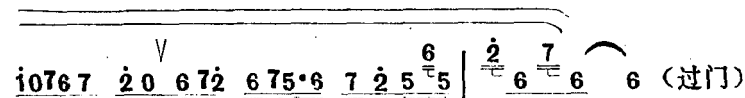
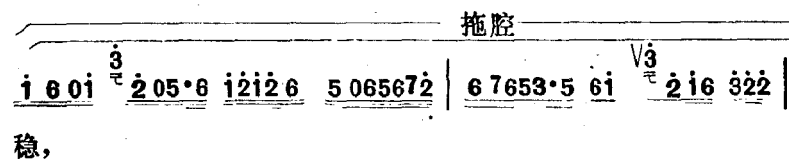
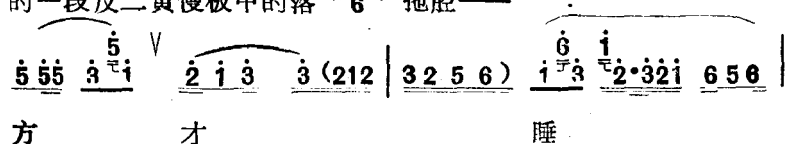


我 这 里

第二分句落“i”的拖腔。如《六月雪》一戏，窦娥唱的一段〔反二黄慢板〕中的落“i”拖腔——



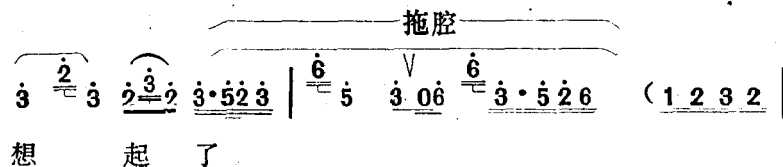
第三分句落“6”的拖腔。如《太真外传》一戏，杨玉环唱的一段反二黄慢板中的落“6”拖腔——



② 下句拖腔

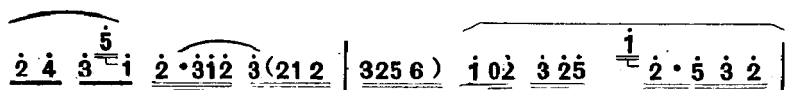
下句的拖腔有三种。

第一分句落“i”的拖腔。如《女起解》一戏，苏三唱的一段〔反二黄慢板〕中的落“i”的拖腔——

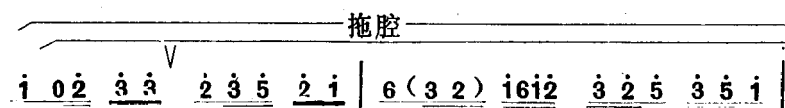


第三分句落“2”的拖腔。如《祭塔》一剧中，白素贞唱的

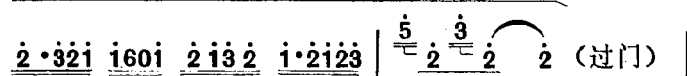
一段〔反二黄慢板〕中的落“2”拖腔——



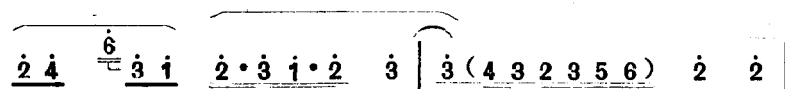
细 听 从



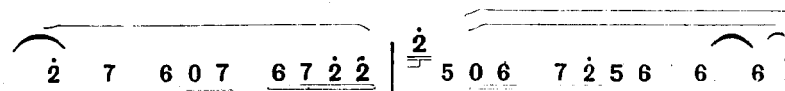
头。



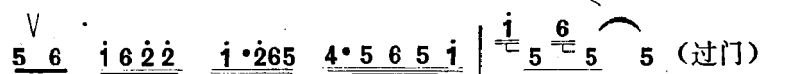
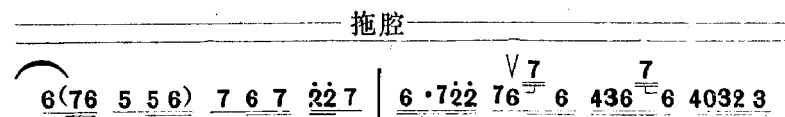
第三分句落“5”的长拖腔。



下 山 和



游。

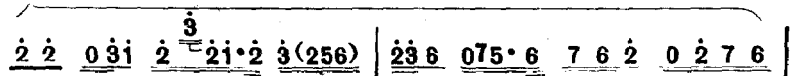


拖腔在实际运用过程中，根据不同的戏剧情节和人物思想感情的表现要求，通过结构、旋律、节奏、音高、音区等各方面的变化和发展，可形成多种多样的拖腔。

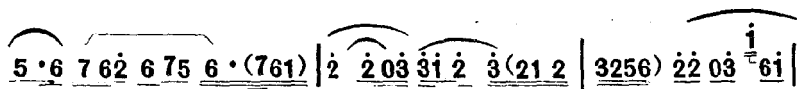
(4) 终止形式

旦腔〔反二黄慢板〕的基本终止形式与生腔相同，即原速进行中的自然终止，

如《宇宙锋》一戏，赵艳蓉的一段〔反二黄慢板〕唱腔的终止句——



驾



瑞 彩

接 我

上



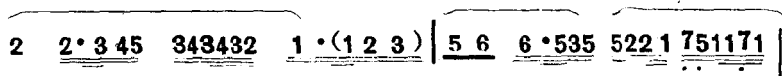
天。

2、旦板〔反二黄慢板〕的变化腔体

(1) 基本旋律的扩展变化

旦腔〔反二黄慢板〕基本旋律的扩展主要有以下两种方法：一是“分句”旋律的扩展变化，二是“拖腔”旋律的扩展变化。

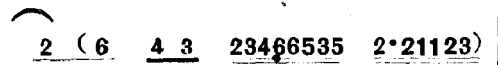
如《蝶恋花》一戏，杨开慧的一段〔反二黄慢板〕唱腔中的第一分句的扩展——



夜

深

深



上例，旋律扩展以后，由原来的两板变为三板。其方法是，“夜”字扩展为一板，两个“深”字分别移至第二板的“板上”

和中眼上，突破了基本句格 $\times 0 \times \times |$ 的结构形式。经过旋律的
— 二 三

扩展，把剧中人物无限感慨的情绪和“夜深深”的意境很好地表现出来。

旦腔〔反二黄慢板〕的旋律扩展仅限于在一个分句的范围内，否则就会把已经很慢的“慢板”拖的过于冗长而影响整个戏的节奏。

拖腔旋律的扩展变化

如《祭塔》一戏，白素贞的一段〔反二黄慢板〕唱腔中的拖腔——

$\overset{\sim}{2} \ \overset{\sim}{1} \quad \overset{\sim}{3} \ \overset{\sim}{5} \quad \overset{2}{1} \quad \overset{2}{1} \quad 6 \ \overset{2}{1}$	$2 \quad 0\dot{3} \quad \dot{5}\dot{6} \quad \dot{5} \ \dot{6} \ \dot{3} \quad 2 \quad (3\dot{2}5\dot{6}) \quad \dot{1}\dot{1} \quad \dot{6}\dot{1}$	
在	临	安
扩展部分		
$2 \quad (2\dot{1}2\dot{3}) \quad \dot{5}\dot{6} \quad \dot{5}\dot{6} \ \dot{3} \quad 2 \quad \dot{3}\dot{5} \quad \dot{1}\dot{1} \quad \dot{6}\dot{1}$	$\dot{2}\dot{3} \quad \dot{2} \quad \dot{2} \quad \dot{1} \quad \dot{2}\dot{3} \quad \dot{2} \quad \dot{2}\dot{0} \quad \dot{1}$	
$\overset{V}{2} \ \dot{3} \ \dot{2} \ \dot{1} \quad \overset{\sim}{2} \ \overset{\sim}{3} \quad \dot{2}\dot{2} \ \dot{1} \quad \dot{2}\dot{3} \quad \dot{2}\dot{1} \quad \dot{2}\dot{3}\dot{5} \quad \dot{3}\dot{2} \ \dot{1}$	$\dot{2} \quad \dot{2}\dot{0}\dot{3} \quad \dot{2}\dot{3}\dot{1} \quad \overset{1}{6}(12)$	

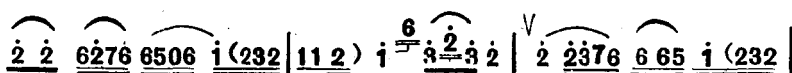
这一曲例的“安”字拖腔，又有其专用名称，叫“楼上楼”。它是在上句第一分句旋律基础上变化发展而来的，由原来的“两板”变为现在的“十一板”，把白娘子的心中隐情，很好地抒发出来了。

(2) 基本旋律的紧缩变化

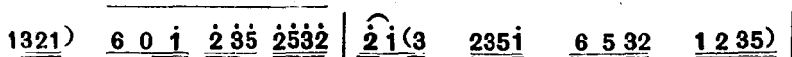
旦腔〔反二黄慢板〕的基本旋律的紧缩变化同生腔〔反二黄慢板〕一样，即省略和删减过门，小垫头、拖腔，形成上、下两个乐句各五板的连句结构形式。

连句形式

上句：

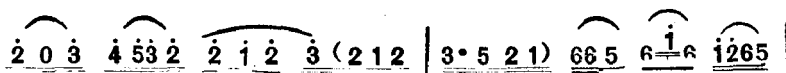


发 配 在 镇 江 城 凄 凉

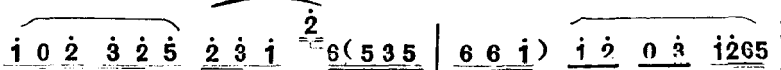


难 受，

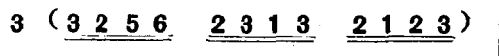
下句：



与 青 儿 到 彼 处



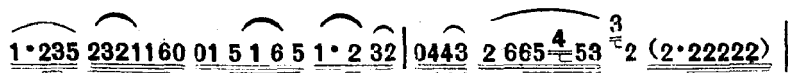
又 结 鸾



俦。

这个“连句”的下句最后一个“俦”字，虽然落在“3”音上，但后用落“2”的过门补之，仍保持下句的稳定性。

“连句”可继续紧缩为四板、三板或两板。如《蝶恋花》一戏，杨开慧唱的一段〔反二黄慢板〕唱腔中的紧缩乐句——



好 孩 子 从 小 饱 尝 人 间 苦 难。

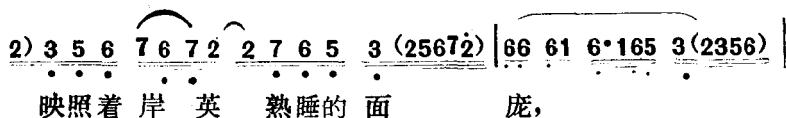
这个乐句大大地突破了传统慢板的板式结构形式，删掉了三个分句之间的小垫头。同时，用休止符将三个分句隔开，增强了节奏的跳跃性。这种处理方法，既把三个小分句巧妙地划分开，又使唱词连贯紧凑。因此，对激动的情绪表现是很适宜的。

(3) 其它方面的变化

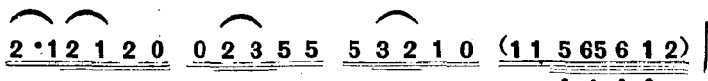
① 起落板的变化

〔反二黄慢板〕的起落板规律为“板起板落”，但在运用上也并不拘泥于这一固有的程式，如《蝶恋花》一戏，杨开慧的一段〔反二黄慢板〕唱腔中的“起板”和“落板”的变化——

「起板的变化」



「落于中眼」

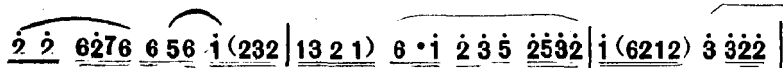


快 冲 出 快 冲 出 黑 牢 房，

上例中的“映”和“房”都改变了“起落板”的常规。这种变化有助于唱腔感情的深化，便于突出剧中人物内心极度不安的心情。

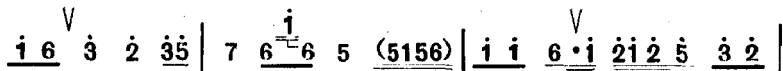
② “重句”和“附加句”引起的变化

“重句”和“附加句”是慢板的扩充部分，用在〔反二黄慢板〕前半部分的最后一句（上句）后面，主要用于情意缠绵的情绪。如《祭塔》一戏，白素贞唱的一段〔反二黄慢板〕中的“重句”、“附加句”——

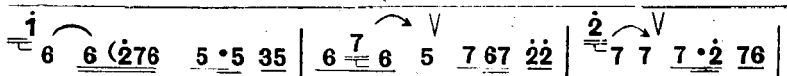
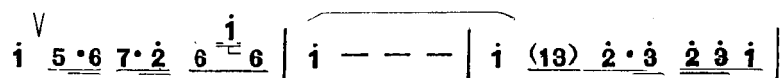


天 长 地 久， 天 长

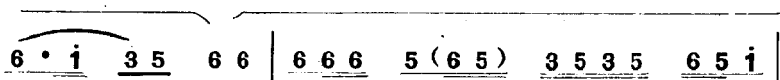
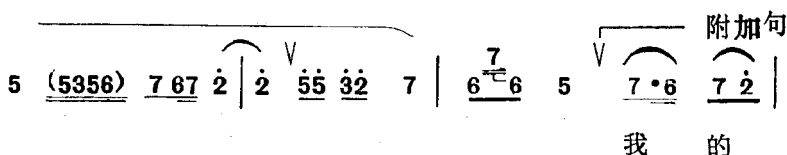
重句——



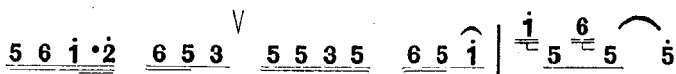
地



久，



儿 (噍) 啊



旦腔的“重句和“附加句”的结构形式与生腔相同，共十六板，它的旋律比生腔婉转华丽，情绪更为深沉。

三、反二黄快三眼

〔反二黄三眼〕一板三眼（ $\frac{4}{4}$ 节拍），板起板落。

（一）生腔〔反二黄快三眼〕

生腔〔反二黄快三眼〕是在〔反二黄慢板〕的连句结构基础上，通过旋律减字和速度加快变化而来，它是介于慢板和原板之间的板式，既可叙事，又可抒情。

1、生腔〔反二黄快三眼〕的基本腔体

（1）基本句格

上句：

第一分句		第二分句	
$\times \times \quad 0 \quad \times \quad 0$ $\overbrace{3 \ 3} \quad \overbrace{2 \ 6 \ 1} \quad \overbrace{1 \ 1 \ 6} \quad (1 \ 3 \ 2)$	$0 \quad \times \quad \times \quad \times$ $1) \quad \overbrace{6 \ 6 \ 3} \quad 2$		
五郎	儿	弃 红 尘	
第三分句			
$\times \quad 0 \quad \times \quad 0 \quad \quad 0 \quad \times \quad 0 \quad 0 \quad \quad \times \quad 0 \quad 0 \quad 0$ $\overbrace{2 \ 3} \quad \overbrace{7 \ 6} \quad \overbrace{5 \cdot 6} \quad \overbrace{1 \ (3 \ 2)} \quad \quad 1) \quad \overbrace{5 \ 2 \ 5} \quad \overbrace{3 \ 2 \ 1 \ (3 \ 2 \ 3 \ 5 \ 6 \ 5 \ 3 \ 2 \ 1)}$			
学	禅	修	道，
下句：		第二分句	
$\times \times \quad 0 \quad \times \quad 0$ $\overbrace{4 \ 4} \quad \overbrace{3 \ 2} \quad \overbrace{1 \ 2} \quad \overbrace{3 \ (2 \ 1 \ 2)}$		$0 \quad \times \quad \times \quad \times$ $3) \quad \overbrace{2 \ 3} \quad 4 \quad \overbrace{3 \ 2}$	
七郎	儿	被 潘 洪	
第三分句			
$\times \quad 0 \quad \times \quad 0 \quad \quad 0 \quad 0 \quad \times \quad 0 \quad \quad \times \quad 0 \quad 0 \quad 0$ $\overbrace{1 \ 2} \quad \overbrace{1 \ 2} \quad 3 \quad \overbrace{5 \ 3} \quad 5 \quad 2 \quad \overbrace{3 \ 2 \ (3 \ 2 \ 1 \ 6 \ 1 \ 2)}$			
箭	射	芭	蕉。

〔反二黄快三眼〕的基本句格与慢板连句结构一样，上、下句各五板。

快三眼旋律简洁，节奏紧凑，速度较快，善于表现人物的急切情绪。在伴奏上以“裹”为主，很有特色。

(2) 基本落音

〔反二黄快三眼〕的上句三个分句，分别落在“1”、“2”、

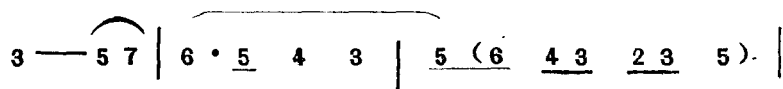
“1”三个音上，下句三个分句，分别落在“3”、“3”（或“1”）和“2”音上。

2、生腔〔反三黄快三眼〕的变化腔体

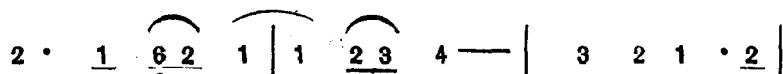
（1）内部结构的变化

在保持上、下两个乐句各五板的对称结构情况下，对乐句的各分句做新的变化处理。

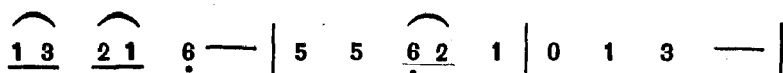
如《平原作战》一戏，赵永刚的一段〔反二黄快三眼〕唱腔中的变化唱例——



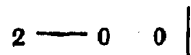
为 什 么



一 道 命 令 两 番 送？ 为 什 么



派 爪 牙 只 身 冒 险 走 张

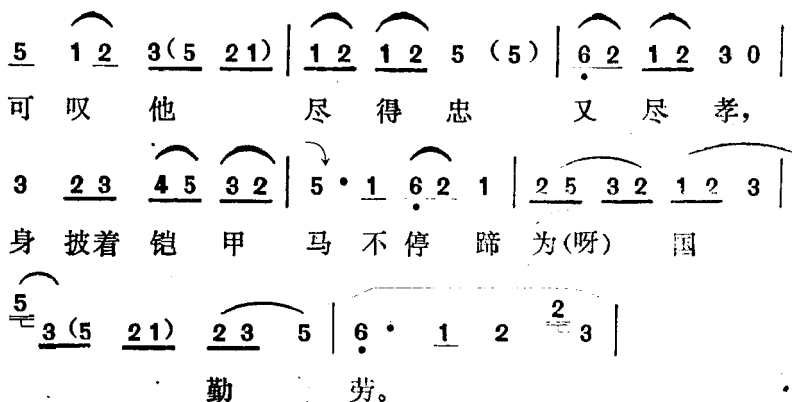


庄。

上例的一对上下句的各分句在结构上，均以变化的形式出现，很难按照通常的分句形式来划分它的结构。在旋律、节奏等方面，很明显地突破了传统的格律，而这种突破和变化是根据与人物感情和戏剧情节的要求是相适应的。

（2）垛句形式

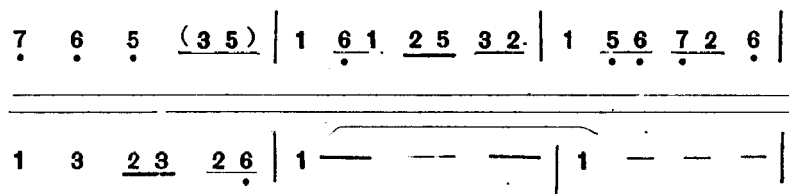
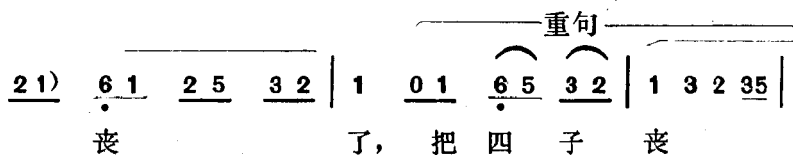
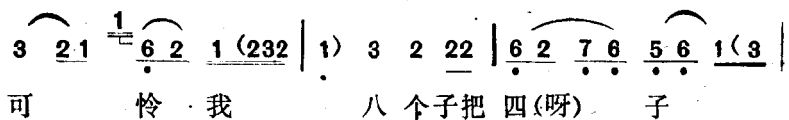
生腔〔快三眼〕的垛句，具有紧缩句式的性能。如《碰碑》一戏，杨继业的一段快三眼唱腔中的垛句——

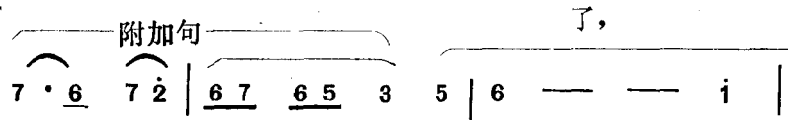
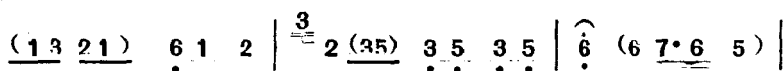


从以上的垛句可以看出，它是由两个下句紧缩而成的。

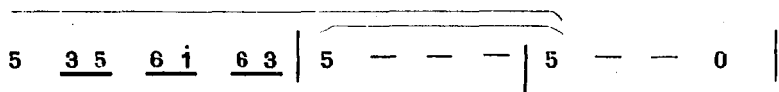
(3) 重句和附加句的变化

〔快三眼〕的“重句”和“附加句与〔慢板〕相同。如《碰碑》一戏，杨继业唱的一段〔反二黄慢板〕中的“重句”和“附加句”——





我 的 儿 (呀)



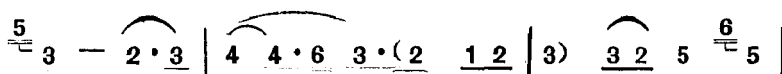
〔快三眼〕的“重句”和“附加句”的结构与〔慢板〕基本相同，不在此赘述。

(二) 旦腔〔反二黄快三眼〕

它是在〔反二黄原板〕的基础上，通过节拍、速度等方面的变化发展而成。

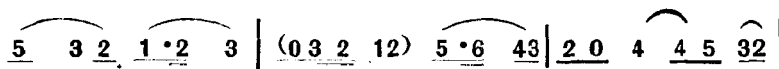
〔反二黄快三眼〕一板三眼 ($\frac{4}{4}$ 节拍)，它的起落形式为板起板落。它的表现功能既可叙事，又可抒情。

如《智取威虎山》一剧中，小常宝的一段〔快三眼〕唱腔——

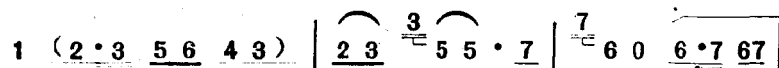


夹 皮 沟

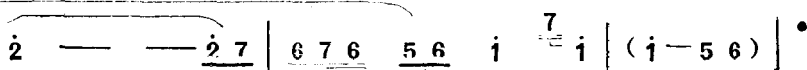
大 山 叔



将 我 收 养，爹 逃



回 我 娘 却 跳 涧



身 亡。

可以看出，这个上句实际上是〔反二黄原板〕的下句移至上句再现，下句融合了〔高拨子原板〕曲调并结束在〔高拨子原板〕下句的主要落音“i”音上。改变了原有的结构形式和落音规律，把两种曲调融合在一起，既给人以新颖感觉，又丰富了唱腔的表现力。

〔反二黄快三眼〕在传统戏中极为少见，但在新编历史剧和现代戏唱腔中，正在探索中大胆地应用。

四、反二黄导板

〔反二黄导板〕是在〔反二黄散板〕基础上，通过旋律装饰、句幅扩大、速度放慢等方法发展而形成。

〔反二黄导板〕无板无眼，自由节奏，多表现激动的情绪，只有一个乐句，常于〔回龙〕相接。

（一）生腔〔反二黄导板〕

1、基本句格

第一分句										第二分句												
5	•	6	5	3	5	7	⁷	6	•	(6	5	7	6)	5	i	6	5	5	•	6	5
半																						
3	3	—	5	6	5	3	—	5	6	5	3	5	—	6	—	⁷	6	⁵	6			
ⁱ	5	⁶	5	5	(过门)	5	5	3	—	2	2	2	0	3	5	³	5	⁵	3	—		

千 魔

2 1 $\overset{21}{\text{—}}$ 6 · (6 5 6 7 6 2 6 0) 5 6 — 0 7 6 5

百 障，

(6) $\widehat{7}$ — $\overset{2}{7}$ $\overset{2}{7}$ 7 · 6 5 — $\overset{6}{5}$ 5 $\overset{6}{5}$ 5 $\widehat{6}$ —

〔导板〕由三个部分组成，每个分句均有过门，第三分句前后两个句逗，中间有个小垫头。

〔反二黄导板〕的第一、二分句分别落在“6”、“6”两音上，第三分句的落音比较灵活，多落在“6”或“5”两音上。

“拖腔”主要在第二分句后一个字，第三分句在第二个字和第四个字。

2、变化句格

〔反二黄导板〕通过紧缩后，变为〔反二黄小导板〕。如《李清照》一戏，赵明诚的一段〔反二黄小导板〕——

6 6 · $\underline{7}$ 6 5 $\underline{5 7}$ $\overset{7}{\text{—}}$ 6 5 * 4 · $\underline{5}$ 3 — (6 5 4 5 3 2

无 情

横 祸

$\underline{1 2}$ $\underline{3 0}$) 3 $\underline{5 6}$ 2 $\widehat{7}$ 2 $\underline{7 \cdot 2}$ $\underline{7 6}$ 5 $\widehat{6}$ — 6 6 $\widehat{5}$ —

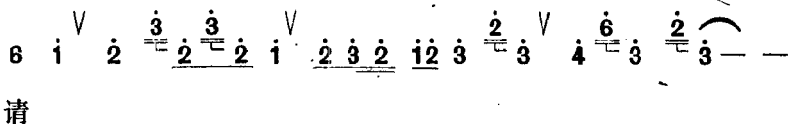
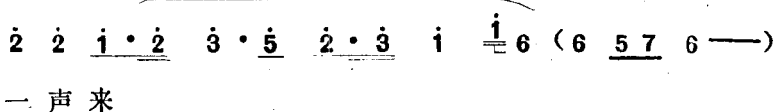
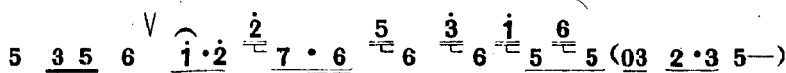
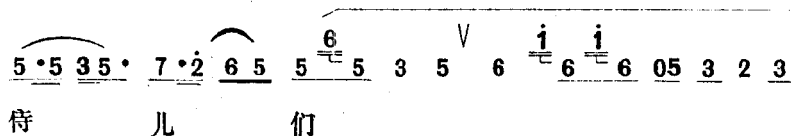
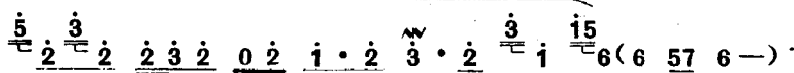
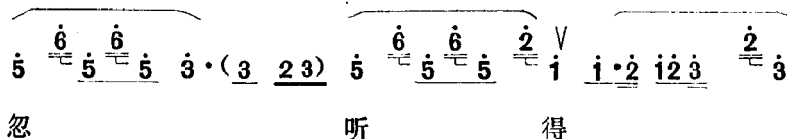
从 天 降，

这个〔反二黄小导板〕旋律简洁、节奏紧凑，句幅短小。它的特点是，第一分句和第二分句连唱，取消了中间的“过门”和缩减了“拖腔”的幅度，第三分句“拖腔”较为急促，抒发了赵明诚悲苦怨恨之情。

(二) 旦腔〔反二黄导板〕

旦腔〔反二黄导板〕的结构形式与生腔〔反二黄导板〕基本相同。它的句幅较生腔长，旋律委婉，速度缓慢。

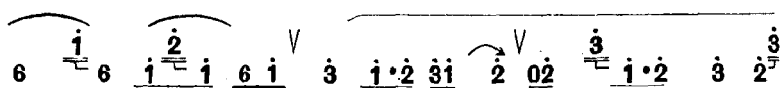
1、基本句格



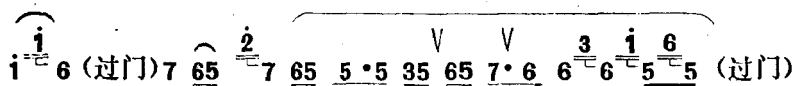
这个〔导板〕第一、二分句的前两个字摆的很匀称，每个字后均有小拖腔，第三个字的拖腔较长，第三分句的前一个句逗为三个字，后一个句逗为一个字，中间用一小垫头隔开。旦腔导板抒情性很强，多半用于表现悲凉黯淡的情绪。

(2) 变化句格

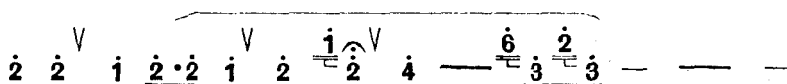
缩减〔导板〕基本句格的旋律，加快速度，以表现人物的激动情绪。如《廉锦枫》一戏，廉锦枫唱的一段导板——



为 娘 亲



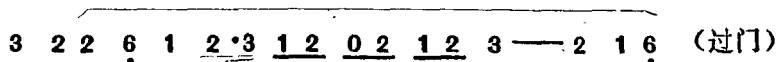
哪 顾 得



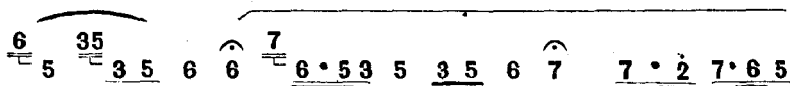
微 躯 薄 命，

这个〔导板〕三个分句的旋律都进行了紧缩处理，拖腔和小垫头都相应地省略掉，整个句幅缩减将近一倍。经过变化的〔导板〕，对表现剧中人的内心活动和激动的情绪十分吻合和贴切。

再如《柳荫记》一剧中，祝英台唱的一段〔导板〕——



悲 切 切



惨 凄 凄



上例的〔导板〕，突破了三个分句构成一个乐句的规律，变两个分句为一个乐句，将第三分句省略掉，直接转入原板。这种变化是由于唱词格式的变化而引起的。

五、〔反二黄回龙〕

〔回龙〕属下旬句式，常于〔导板〕相接，具有承上启下的作用。

〔回龙〕的唱词以排比短句为主（也有七字句和十字句的），前半部字多腔少，后半部字少腔多（曲调性强，起伏较大）前后对比鲜明。

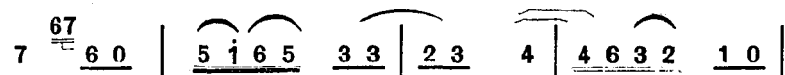
〔回龙〕有两种形式，一种是一板一眼（ $\frac{2}{4}$ 节拍）的，一种是有板无眼（ $\frac{1}{4}$ 节拍）的。起落板的形式均为板起板落。

（一）生腔〔反二黄回龙〕

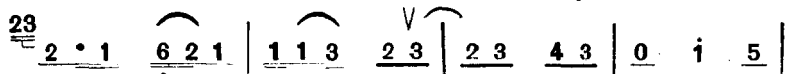
生腔〔反二黄回龙〕的结构形式有两种。

1、一板一眼的〔反二黄回龙〕

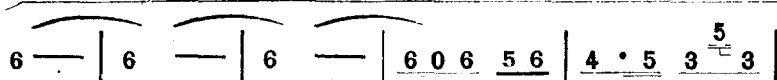
如《平原作战》一剧中，赵勇刚唱的一段〔反二黄回龙〕——



军 情 急 如 火，夜 短 征 途 长，



风 向 不 明 计未 定，箭 在 弦上 弓 难



张。



这个〔回龙〕唱词是五、五、七、七的句式结构。前两个“五字句”，虽然是各两板的对称乐句结构，但内部的变化相当大，尤其是这两句的最后一个字，均落在眼上，造成动荡不安的情绪。

后两个“七字句”，用“切分、节奏”、“附点”、“休止”和“抢板”以及后面的较大的拖腔，将唱腔的情绪引向了最高潮，烘托了特定的环境和气氛。

2、有板无眼的〔反二黄回龙〕

如《正气歌》一戏，文天祥唱的一句〔反二黄回龙〕——

<u>5 5</u> <u>ī</u>		<u>6</u> (<u>ī65</u>)		<u>ī</u> <u>2̣</u> <u>6 5</u>		<u>5</u> (<u>236</u>)		<u>5 7</u>		<u>6̣</u> <u>•543</u>		<u>2 2</u> <u>7̣ 6̣</u>	
鼓		上		三		更		长，		北		风	
紧		透		骨									
<u>5 6</u> <u>1̣</u>		(<u>0ī65</u>)		<u>3 6 5</u>		<u>5 3 7</u>		<u>6 5</u>		<u>6 ī</u> <u>6 5</u>		<u>6 2 3</u>	
凉，				叫		买		过		幽		巷，	
										雪		花	
												穿	
<u>2̣</u>													
<u>4̣</u> <u>5</u> (<u>6 4 3</u> <u>2 3 5</u>)		<u>2 1 5</u>		<u>5 3 2</u>		<u>1</u> (<u>2̣7 6</u>)		<u>5 ī</u>		<u>6 —</u>			
窗，				梦		里				故		乡。	
<u>6 —</u>		<u>6 —</u>		<u>0 5</u>		<u>6 ī</u> <u>6 5</u>		<u>3 5 3 5</u>		<u>3 5 3 5</u>			
<u>6 5 ī</u>		<u>0 ī</u> <u>6 5</u>		<u>3 5 6 ī</u>		<u>6 5 3</u>		<u>5 6</u>		<u>4 3</u>		<u>2 3 6</u>	
<u>4 3 2 3</u>													
<u>5</u> (<u>6 5</u>) <u>6</u>		<u>7 7</u>		<u>6̣</u> <u>•ī</u> <u>6 5</u>		<u>3 5 6</u> <u>•3</u>		<u>5̣</u> <u>•</u> (<u>5</u> <u>5 5</u>)					

这个〔回龙〕的前四句是六字和五字的排比句式。第一、二句每三个字为一个乐汇共（二板），是为较整齐的垛句结构形式，第三、四句共为六板，是对称的句式结构，但第四句头一个字作

“抢板”处理，增强加了动荡不安的情绪；第五句是“四字句”句式，前三个字是传统的格式，最后一个“乡”字没有落在板上，而是落到眼的后半拍，具有推动拖腔向前发展的内在力量。

这个“拖腔”部分，是吸收了高拨子的某些旋律，使“拖腔”更加高亢有力，突出了文天祥悲壮激昂的情绪。

(二) 旦腔〔反二黄回龙〕

旦腔〔反二黄回龙〕的结构形式与生腔〔反二黄回龙〕有所区别，它的前半部是一板一眼（ $\frac{2}{4}$ 节拍）的排比句式结构，后半部则转入一板三眼（ $\frac{4}{4}$ 节拍）的“拖腔”。

旦腔〔反二黄回龙〕仍属下句句式，并与导板相接，速度较生腔缓慢，它的起落形式为“板起板落”。

如《太真外传》一戏，杨玉环唱的一句回龙——

$\frac{2}{4}$ $\dot{2} \dot{2} \dot{1} \dot{2}$ $\dot{3} (643)$ | $\dot{2} \dot{3} \dot{4}$ $\overset{5}{\underline{\dot{3}}} (212)$ | $\dot{3} \dot{2} \dot{1}$ $\dot{6} \cdot \dot{2} \dot{1}$ |
 我 只 得 起 徘 徊 忙 推 玉 枕
 \vee $\dot{6} \cdot \dot{2} \dot{1} \dot{2}$ $\dot{4}$ $\overset{5}{\underline{\dot{3}}}$ | $\dot{2} \cdot \dot{3} \dot{2} \dot{1}$ $\dot{6} \dot{2} \dot{1}$ | $\dot{2} \cdot \dot{3}$ $\dot{4} \dot{3} \dot{3}$ |
 斜 挽 云 鬟 花 冠 不 整 转 过 银 屏 就
 $\frac{4}{4}$ $\dot{2} \dot{3} \dot{5}$ $\overset{6}{\underline{\dot{5}}} \dot{3} \dot{2}$ $\dot{2} \dot{1} \dot{2}$ $\dot{3} (212)$ | $\underline{\dot{3} \dot{2} \dot{5} \dot{6}}$ | $\dot{1} \cdot \dot{2}$ $\dot{3} \dot{2} \dot{5}$ $\dot{2} \cdot \underline{\dot{5} \dot{3} \dot{2}}$ |
 来 到 了 前
 $\underline{\dot{2}}$ $\dot{1} \cdot \dot{2}$ $\dot{3}$ \vee $\underline{\dot{1}}$ $\dot{2} \dot{3} \dot{5}$ $\underline{\dot{2} \dot{3} \dot{1}}$ $\underline{\dot{2} \dot{1}}$ | $\underline{\dot{2}}$ $\dot{6} (32)$ $\dot{1} \dot{6} \dot{1} \dot{2}$ $\dot{3} \dot{2} \dot{5}$ $\overset{6}{\underline{\dot{5}}}$ $\dot{3} \dot{5} \dot{1}$ |
 庭。
 $\underline{\dot{2} \cdot \dot{3} \dot{2} \dot{1}}$ $\underline{\dot{2}}$ $\dot{1} \dot{6} \dot{1}$ $\underline{\dot{2} \dot{1}}$ $\overset{5}{\underline{\dot{3}}} \dot{2}$ $\dot{1} \dot{2} \dot{1} \dot{2} \dot{3}$ | $\overset{5}{\underline{\dot{2}}}$ $\overset{3}{\underline{\dot{2}}}$ $\dot{2}$ 2 — — |

据文字记载，这个〔回龙〕是梅兰芳先生早在二十年代中期创作的。

这一〔回龙〕的前半部唱词是由三个字和四个字的排比句构成的，后半部为拖腔，它的曲调委婉细腻，抒情性很强，将剧中人杨玉环黯然寂寞的心境，完全表现出来了。

· 六、〔反二黄散板〕

〔反二黄散板〕为自由节拍（无板无眼），它是在〔反二黄原板〕唱腔基础上，将固定的节拍形式变散而成，也叫“慢拉慢唱”。

〔散板〕唱腔的可塑性很强，即可表现激动的情绪，又可用于叙事和抒情的。

（一）生腔〔反二黄散板〕

1、生腔〔反二黄散板〕的基本腔体

（1）基本句格

上句：

6 5̣7 6 (过门) 6 6 3 5 5 — (过门) 5 3̣i 6 5 6 5 — (过门)
恨 石 虎 把 我 的 战(呢)马 绞 倒，

下句：

2 2 3 3 1 · 2 1 3 (3 —) 3 ¹ 2 — 3 5 —
为 大 将 无 良 骑 怎 把
6 6 3 2 3 2 1 1 2 —
5 5 兵 交。

〔反二黄散板〕上句仍由三个分句构成，分句之间均有过门，下句的三个分句较为紧凑，第一、二分句连唱，第三分句可加用拖腔。

(2) 基本落音

〔反二黄散板〕上句的第一分句落“6”（或“2”）音，第二分句落“5”（或“3”）音，第三分句落“5”（或“3”）音，

下句第一分句“3”（或“6”）音，第二分句落“3”音，第三分句落“2”音。

2、反二黄散板的变化腔体

(1) 基本旋律的扩展变化

根据剧情和人物感情的表现需要，突破原来的结构形式，将基本旋律进行扩展变化。这种扩展大多在第二分句和第三分句上进行。

如《碰碑》一戏，杨继业唱的一段〔反二黄散板〕的扩展唱例——

2 2 5 3 (过门) 3 2 3 5 — 6 5 6 5 (5 6) 1 · 2
 寻 — (呀) 个 避 风 所

1 · 2 3 2 3 5 6 5 6 5 2 3 2 1 6 0 (过门) 3 5 5 · 3
 再 作

(55) 5 1̇ 6 5 4 3 2 · 1 6 0 1 · 2 1 · 2 3 5 — 5 6 0 2 —
 计 较。

上例〔散板〕旋律的扩展，比较细致地刻画了杨继业在逆境中压抑心情。

(2) 基本旋律的紧缩变化

紧缩各分句的旋律，省略和删减拖腔和过门。

如《野猪林》一戏，林冲唱的一段〔反二黄散板〕中的紧缩形式——

上句:

3 3 2 2 2 2 1 1 2 2 1 6 1 2 2 1·6 5 (过门)

风 雪 破 屋 瓦 断 苍 天 弄 险,

下句:

5 3 2 1 2 2 5 3 2 1 2 2 3 2 5 · 4 5 3 2 1 2 3 2 —

你 何 苦 林 冲 头 上 逞 威 严。

紧缩后的散板,旋律简洁、节奏紧凑,造成悲怨交集的气氛,使林冲愤懑怨恨的情绪得到了充分的抒发。

(二) 旦腔〔反二黄散板〕

旦腔〔反二黄散板〕的板式结构与生腔〔反二黄散板〕基本相同。

旦腔〔反二黄散板〕旋律装饰性强,多表现缠绵凄凉的情绪。

1、旦腔〔反二黄散板〕的基本腔体

(1) 基本句格

上句:

3 2 2 1 1 2 (过门) 5 7 7 2 5 6 (过门)

狠 心 肠 投 江 死

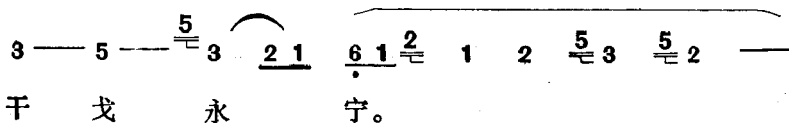
6 6 5 5 6 i2 i (过门)

主 意 已 定,

下句:

2 2 5 3 2 (5 6) 3 2 1 2 4·6 3 2 1 2·3 1 2 3 (过门)

但 愿 得 吴 蜀 间



旦腔〔反二黄散板〕上句仍分为三个分句，分句间均有过门，有时下句的第一、二分句即可分开唱，又可连在一起唱，第三分句最后一字可加拖腔。

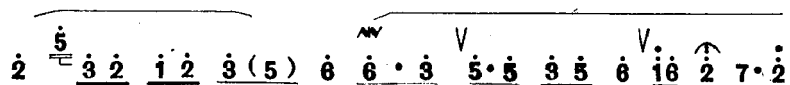
(2) 基本落音

上句三个分句，分别落在“2”、“6”、“1”三个分句，下句三个分句分别落在“3”、“2”、“2”三个音上。

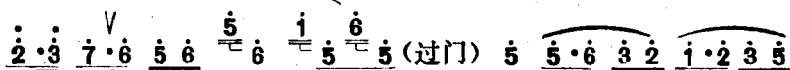
2、基本旋律的扩展变化

旦腔〔反二黄散板〕的旋律扩展，主要是在第一分句和第二分句上。

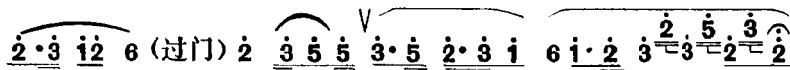
如《祭塔》一戏，白娘子唱的一段〔反二黄散板〕旋律扩展的变化——



要 相 逢



除 非 是



梦 里 相 投。

第一分句的扩展是在第一个字和第三个字上进行的，比基本句格扩展近两倍，加之大起大落的旋律变化，很好地表达了白娘子与子仕林永别的强烈感情。

第二分句的第二个字和第三个字之相应地进行了扩展，抒发

了白娘子的悲痛心情。

(2) 基本旋律的紧缩变化

旦腔〔反二黄散板〕基本旋律的紧缩变化与生腔〔反二黄散板〕相同，同样是紧缩各分句的旋律，省略和删减“拖腔”和“过门”的结构形式。

如《祭塔》一戏，白娘子的一段〔散板〕唱腔的紧缩句——

6 $\dot{1}$ $\dot{3}$ $\dot{1}$ $\dot{2}$ 7 $\underline{6\ 3\ 6}$ 5 $\dot{3}$ $\dot{2}$ $\underline{\dot{2}\cdot\dot{3}}$ 5 6 $\dot{1}$ (过门)

此时 间 说 不 尽 千 般 苦 处，

$\dot{2}$ $\underline{\dot{2}\ \dot{4}}$ $\dot{3}$ $\underline{\dot{2}\cdot\dot{5}}$ $\underline{\dot{3}\ \dot{2}}$ $\dot{1}$ $\underline{\dot{2}\cdot\dot{3}}$ $\underline{\dot{1}\ \dot{2}}$ $\dot{3}$ (过门) $\dot{2}$

揭 谛 神 在 一 旁 要

$\underline{\dot{3}\ \dot{5}}$ $\underline{\dot{3}\ \dot{5}}$ $\underline{\dot{2}\ \dot{2}\ \dot{1}}$ $\underline{\dot{1}\cdot\dot{1}}$ $\underline{6\ \dot{1}}$ $\overset{5}{\underline{\dot{3}\cdot\dot{2}}}$ $\underline{\dot{1}\ \dot{2}}\cdot$

把 娘 收。

上句三个分句连在一起唱，几乎是一字一音，十分紧凑，下句速度加快，很好地表现了剧中人物紧张激动的情绪。

七、反二黄摇板

〔反二黄摇板〕又称“紧打慢唱”。它的板式结构为无板无眼，节奏自由，但伴奏是按 $\frac{1}{4}$ 节奏进行的。唱腔与伴奏是交替进行的。

〔摇板〕既可抒情又可叙事。

(一) 生腔〔反二黄摇板〕

如《正气歌》一戏，文天祥唱的一段反二黄唱腔中的两句摇板——
上句：

5 3 6 5 5 6 (7 | 6 7 | 6 5 | 3 2 | 5 7 | 6 7 | 5 — —

困 土 牢

难

2 1 1 6 — — (6 | 5 6 | 7 2 | 6 | 6 | 2 2 1 • 2

成 寐

辗转

3 5 — — 6 5 0 2 — — 3 2 2 5 • 6 1 — (1 |

俯

柳，

6 1 | 6 5 | 3 5 | 6 1 | 6 5 | 3 2 | 1 | 1) |

下句：

3 3 2 • 3 4 — — 4 3 — 5 3 2 1 • 2 3 — (5 6 |

思 往

事 不 由 人

3 2 | 1 2 | 3 | 3) | 6 — 5 — 1 2 (3) 6 — 5 —

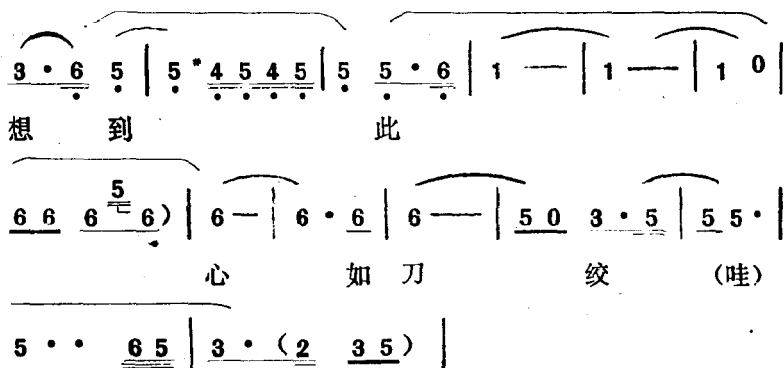
心 如 沸 汤。

5 3 • 2 1 0 2 • 3 2 1 • 2 3 — 5 3 2 3 2 —

上例〔反二黄摇板〕，上句的第一分句和第二分句旋律简洁，第三分句有较长的拖腔，三个分句之间都插入 $\frac{1}{4}$ 节奏的过门。下句的第一、二分句连唱，第三分句也有较长的拖腔。

据笔者了解，〔反二黄摇板〕在传统戏中从未使用过，在新编历史剧和现代戏的反二黄唱腔中，才逐渐地出现。

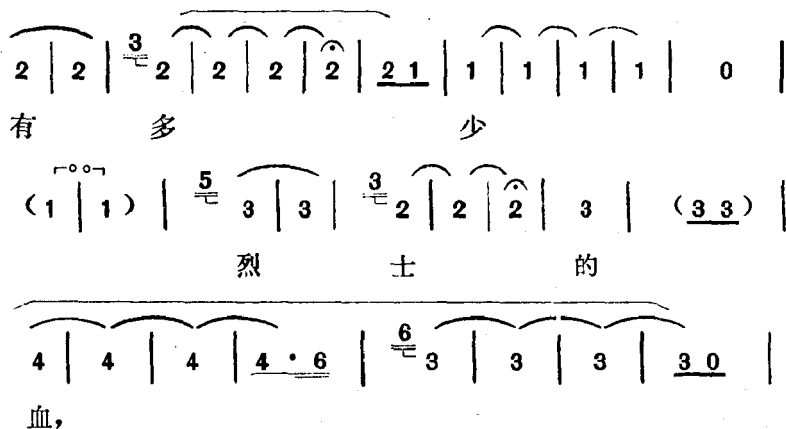
在现代戏的反二黄成套唱腔中，还有一种使用 $\frac{2}{4}$ 记谱的〔摇板〕，它的旋律质朴，节奏舒展，多用在反二黄成套唱腔中部或后半部。如《磐石湾》一戏，陆长海唱腔中的〔摇板〕——



(二) 旦腔〔反二黄摇板〕

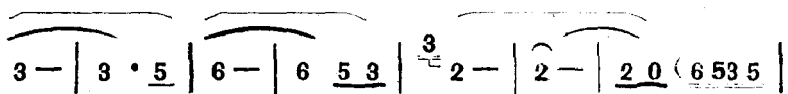
旦腔〔反二黄摇板〕同生腔〔反二黄摇板〕一样，有两种结构形式，一种是紧打慢唱（ $\frac{1}{4}$ 节拍），一种是一板一眼 $\frac{2}{4}$ 的固定节拍。

如《海港》一戏，方海珍唱的一段反二黄唱腔中的〔摇板〕一

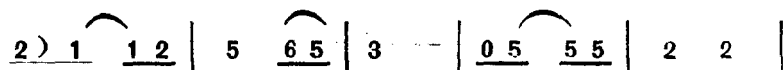


上例〔摇板〕是紧打慢唱的结构形式。

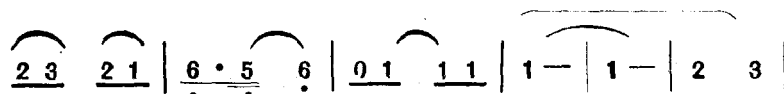
再如,《蝶恋花》一戏,杨开慧唱的一段反二黄成套唱腔的摇板——



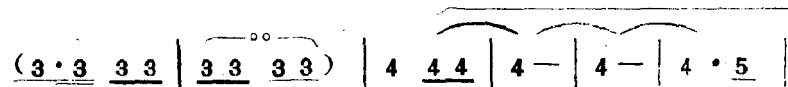
润 芝 啊!



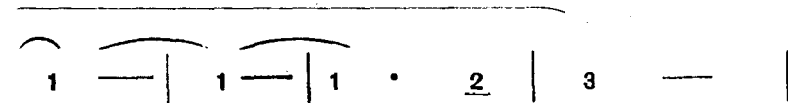
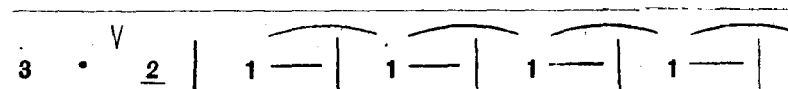
一 别 千 余 日, 音 书 信 息



难 来 往, 何 时 再



重 逢,



这个〔反二黄摇板〕,虽然以固定的节拍加以限制,但在第三句的“再”字和“逢”字的拖腔中,仍保持了散板节奏自由的特点。除“润芝啊”三个字之外,后三句的第一个字,都从板的后半拍起唱,并用切分节奏来处理,这样既增强了旋律的动力性,又烘托了剧中人物焦虑不安的心情。

反二黄的基本腔体是变化腔体创作的依据。在艺术实践中，由于戏剧的情节和人物性格等方面的不同变化要求，反二黄的变化腔体也不断地发展，表现手段也日益丰富，创造出不少的内容与形式和谐统一的作品，形成了新的音乐程式。由于自己的手头资料有限，水平所限，文中缺点错误在所难免，敬请专家和同行们批评指正。

一九八六年十一月

（上接19页）

②《中国音乐辞典》第349页，人民音乐出版社，1984年10月。

③《中国戏曲曲艺词典》第104页，上海辞书出版社，1981年9月。

④见王国维《戏曲考源》

⑤明·徐渭：《南词叙录》。

⑥明·沈宠绥：《度曲须知》。

⑦清·刘廷玑：《在园杂志》。

⑧列宁《哲学笔记》第175页。

⑨明·王骥德：《曲律》。

⑩指来自安徽的三庆、四喜、春台、和春四个戏班。

京剧器乐曲牌的表现范围 及其表现方法

马玉玺

京剧器乐曲牌来源于众多地区的民间音乐及一些古老的戏曲剧种中的曲牌音乐,经过不断的艺术加工和长期的舞台实践,逐渐形成了一种具有独特的艺术风格和艺术特色的戏曲音乐形式。因此,它不仅具有广泛的表现范围,同时还逐渐形成了一套灵活多样的表现方法。

本文仅就京剧器乐曲牌的表现范围以及表现方法,谈谈个人的浅见。

一、京剧器乐曲牌的表现范围

形式为内容服务,这是我们每个艺术工作者都了解的常识。尽管作曲家或器乐演奏家采用极其深奥的创作方法和高超的演奏技巧,都是为了表现一定的内容情节、反映一定的思想感情。京剧的器乐曲牌也不例外。

京剧舞台艺术中所表现的情绪和气氛是多种多样的。火爆、热烈、隆重、庄严、肃穆的场面及欢乐、愉快、悲惨、忧愁、凄凉等情绪和气氛,都需要用各种艺术手段加以渲染和烘托。京剧的器乐曲牌就是渲染和烘托这些情绪和气氛的重要手段之一。同时,通过京剧器乐曲牌对于不同场面、不同情绪和气氛的渲染和烘托,又为整个京剧艺术的完美增添了光彩,为表现剧情和塑造

人物形象起到了重要作用。

渲染和烘托不同的内容和情绪，以及不同的场面和气氛，就得需要选用与其相适应的器乐曲牌。

一般情况下，大唢呐曲牌适合渲染隆重、热烈的群众场面；海笛曲牌善于烘托激烈、欢快的气氛；膜笛曲牌富于表现抒情、快乐的情绪；而胡琴曲牌最能表现剧中人物的喜、怒、哀、乐、急、忧、愁、悲等情感。

在京剧舞台上，比较典型的需要用演奏器乐曲牌的形式加以渲染和烘托的场面、情绪和气氛大致有以下几种。

1. 宏大的群众场面

在军事题材的京剧传统剧目中，常有主帅升帐、点将、出征、行军等庄严隆重的大型场面。为使这些军事活动舞台艺术化，京剧艺术前辈们为我们创作和设计出许多比较完整的表演及器乐曲牌的伴奏程式。

例如，表现主帅升帐的表演与曲牌伴奏的程式为：当众士卒^サ兵、武将出场前，唢呐高奏〔水龙吟〕的“发帽”（冬冬冬冬龙〇

⋮ 6 — — 1 — 5 — 5 1 | 紧接着，在以堂鼓、

匡 匡 匡 空 匡 — 0 0 哪

大锣、哑钹等打击乐器作烘托的节奏鲜明有力、曲调高昂明快的乐曲进行中，

中速

$\frac{2}{4}$ 6 1 5 6 1 7 | 6 5 1 6 1 5 6 | 3 · 2 3 5 |

(匡 空 匡 空 匡 乙 空 匡 —

6 · 6 5 6 4 5 | 6 · 5 6 5 6 | 6 1 7 6 1 5 |

空 — 匡 —)

6 1̣ 5 6 1̣ 7 | 6 5 1̣ 6 1̣ 5 6 | 3 · 2 3 5 2 3 |

5 · 6 4 3 2 3 | 5 6 4 3 2 3 5 | (下略)

众士兵、武将排列着整齐的队伍一对对“站门”。那雄壮有力类似“军乐”的曲牌伴奏，给人以庄严肃穆的感觉，为主帅的上场作了非常完整的艺术修饰和铺垫。接下来，主帅沉着、庄重地走到台口，由唢呐领奏演唱〔点绛唇〕。

サ
 () 0 (: 6 1̣ 5 4 3 5 2̣ :
 将 士 英 豪,
大台 仓·哪 才台 仓 一 仓 :) 0 (:

2 — : 2 2 1̣ 2 6 1̣ 5 : 5 — — :
 儿 郎 虎 豹,
台·大台 :) 0 (: 台 令 台 :

5 6 5 4 3 5 2̣ : 2 — : 3 1̣ 2̣ 3 5 6 1̣ 5 : 5 — — :
 军 威 耀, 地 动 山 摇,
) 0 (: 台·大台 :) 0 (: 台 令 台 :

(6 5 6 1̣ 5 — — —) : 2 2 1̣ 2 1̣ 6 1̣ 5 — :
 (念) 要 把 (唱) 狼 烟 扫。
 0 0 0 八大仓 0 :) 0 (:

在主帅左右视察军容时，众士兵呼“军威”。这时乐队接奏

中快

[水龙吟]合头： $\frac{1}{4}$ (冬 | 冬) $\dot{1}$ | 6 5 | 3 5 | 3 2 3 | 5 3 |

5 6 | $\dot{1}$ $\dot{3}$ | $\dot{2}$ $\dot{1}$ | 6 5 | $\dot{1}$ 6 | 5 3 | 2 3 5 | 5 $\dot{1}$ | 6 5 |

6 5 | 6 $\dot{1}$ | $\dot{2}$ $\dot{3}$ | $\dot{1}$ 7 | 6 $\dot{1}$ | 5 6 | $\dot{1}$ $\dot{2}$ | 6 5 | 3 ……(下略)

的点子。匡 | 匡 | 匡 | 空匡 | 乙空 | 匡 | 空 | 匡 | 匡 |

将全曲推向高潮。主帅“归坐”后乐止。

这一套不同曲牌和打击乐点子的有机衔接，并通过主奏乐器大唢呐的演奏，使其构成了一种程式化很强的器乐曲牌的表现形式。从而也就成为京剧表演艺术中，运用器乐曲牌渲染舞台气氛、烘托剧中人物的非常成功的实例。其舞台艺术的效果是令人满意的。它既形象地显示出古时军营中纪律严明、正气十足，具有战无不胜气概的军容，又充分地表现出主帅的威严和大将军的风度。用写意和夸张的手法将这一军事生活的侧面艺术化，给人以美的享受。

又如军队出征时的行军路上，士兵们常唱军歌，以此来鼓舞士气。在京剧的传统剧目中，常用演唱或演奏〔泣颜回〕、〔朱奴儿〕、〔出队子〕等群唱曲牌的形式来表现。下面将〔朱奴儿〕的唱词、曲调以及伴奏的锣鼓经列谱如下：

朱 奴 儿

凡字调 (1 = $\flat E$) $\frac{2}{4}$

中速

唢呐 0 | 0 0 | 0 $\underline{3 \cdot 2}$ | $\underline{3 5}$ $\underline{6 5}$ | 3 6 5 |

锣经 蟠 螭 旆, 云中

唱词 大台 | 仓 才 | 仓 才 | 仓 来台 | 七台 乙台 |

$\underline{3 6}$ $\underline{5 6}$ | $\underline{6 5}$ $\underline{3 3}$ | $\underline{1 5}$ $\underline{6 5}$ | $\underline{3 \cdot 2}$ $\underline{1 2}$ |

摇 漾, 飞 豹旗, 风外 飘 扬;

仓 才 | 仓 来台 | 七台 乙台 | 仓 来台 |

$\underline{2}$ $\underline{1}$ $\underline{1}$ | $\underline{3 \cdot 2}$ $\underline{3}$ | $\underline{5 3}$ $\underline{6 5}$ | $\underline{3}$ $\underline{5}$ $\underline{3 3}$ |

虎 将 狰 狰 豪气 狂, 马 如龙

七台 乙台 | 仓 来台 | 七台 乙台 | 仓 来台 |

$\underline{5}$ $\underline{6 5}$ | $\underline{3 5}$ $\underline{2}$ | $\underline{2}$ $\underline{3 2}$ | $\underline{5}$ $\underline{3}$ | $\underline{3}$ $\underline{1}$ $\underline{2}$ |

掣 断 丝 纆。 遥 望 五 云

七台 乙台 | 仓 才 | 官 才 | 仓来台 | 七台 乙台 |

$\underline{3 5}$ $\underline{2}$ | $\underline{2}$ $\underline{5}$ | $\underline{3}$ $\underline{5 2}$ | $\underline{2 3}$ $\underline{1}$ | $\underline{6}$ $\underline{—}$ ||

帝 乡, 指 日 里归 吾 掌。

仓 台 | 七令大 | 仓儿 来才 | 乙台 仓 | 0 0 ||

此曲节奏鲜明整齐, 曲调高亢有力, 表现了旌旗招展、浩然

整齐的队伍，体现出将士勇猛、充满着必胜信心开赴战场的豪迈情绪。

在表现千军万马长途远征，或者得胜还朝的宏大行军场面时，常选用大喇叭“混曲牌”中的〔五马江儿水〕。下面列举〔五马江儿水〕的曲谱、唱词及锣鼓经，以观其全貌。

五 马 江 儿 水

乙字调 (1=A)

サ √
(台 仓才 仓才 令 仓·仓) 1·6̣ 2̣ — — — V |
虎 将 (空 国·· (多罗 0)

中速

$\frac{4}{4}$ 3̣ · 2̣ 5̣ 3̣ 2̣ 1̣ 3̣ | 3̣ — 3̣ 5̣ 6̣ | 5̣ — 3̣ 2̣ | 1̣ — 2̣ |

亲 承 风 语， 为

$\frac{2}{4}$ 稍慢 3̣ 2̣ 3̣ 2̣ 1̣ | 6̣ 1̣ 2̣ 3̣ 2̣ 1̣ | 6̣ 1̣ 2̣ | 1̣ 6̣ 1̣ 5̣ |

妖狐 党 未 消， 且 自

6̣ · 1̣ 5̣ 6̣ 6̣ 5̣ | 3̣ 2̣ | 1̣ 2̣ 3̣ | 2̣ · 3̣ 2̣ 3̣ 1̣ | 6̣ 1̣ 5̣ |

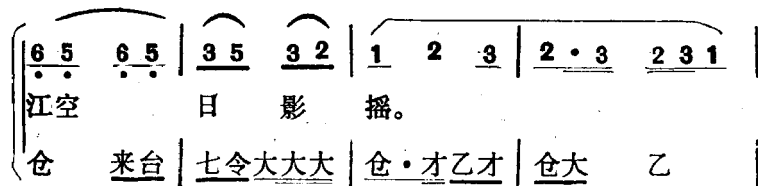
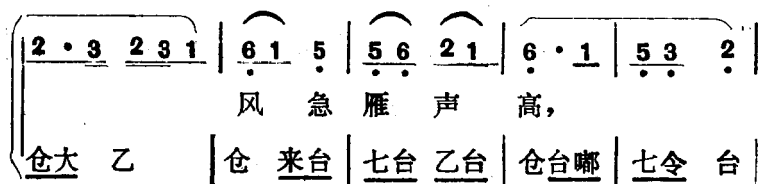
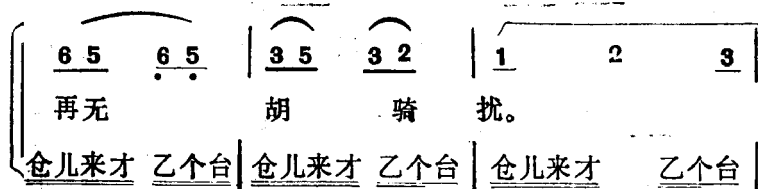
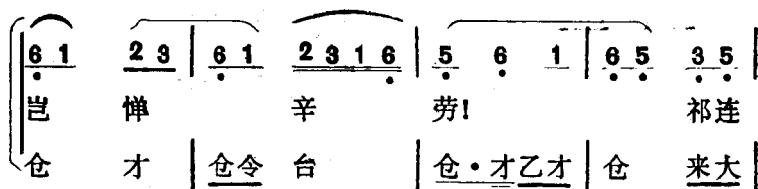
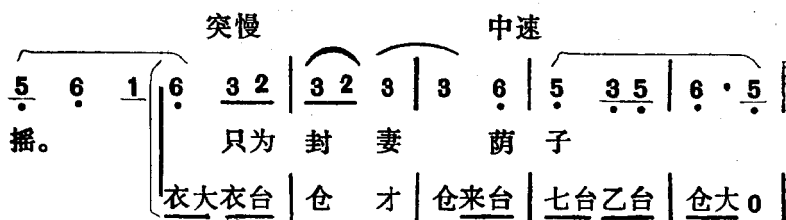
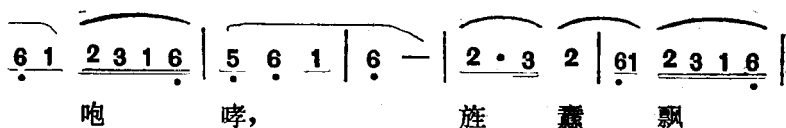
挥 戈 跃 马， 奋 武

6̣ 1̣ 2̣ 3̣ 1̣ 6̣ | 5̣ 6̣ 1̣ | 6̣ · 1̣ 6̣ 1̣ 5̣ | 6̣ 5̣ 6̣ 5̣ |

扬 骠。 破 蛮 戎

3̣ 5̣ 3̣ 2̣ | 1̣ 2̣ 3̣ | 2̣ · 3̣ 2̣ 3̣ 1̣ | 6̣ 1̣ 5̣ |

如 削 草 战 马



稍慢

(6̣ 1̣)	5̣	(6̣ 1̣)	2̣ 3̣ 1̣ 6̣	(5̣ 6̣)	1̣ 2̣	2̣ 3̣	(5̣ 6̣)
水	远	山	遥,	水	远		
仓	来台	七台	乙台	仓	才	仓	来台

1̣ · 3̣	2̣ 1̣ 6̣ 1̣	(5̣ 6̣)	3̣ 3̣	2̣ 3̣	1̣	(6̣ 5̣)	1̣ 6̣
山		遥。	金勒	马		嘶	
七台	乙台	仓哪	才台	仓大	乙	仓	台哪

5̣	—	3̣ 5̣	3̣ 2̣	1̣ 2̣ 1̣	V	2̣	
		芳	草。				
七令大	仓儿	来才	乙台	—	仓		

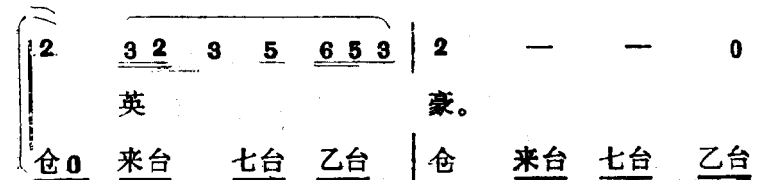
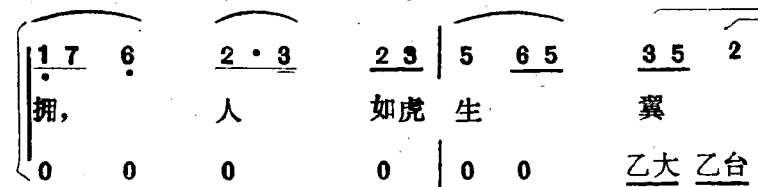
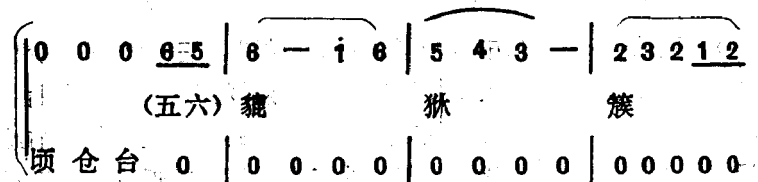
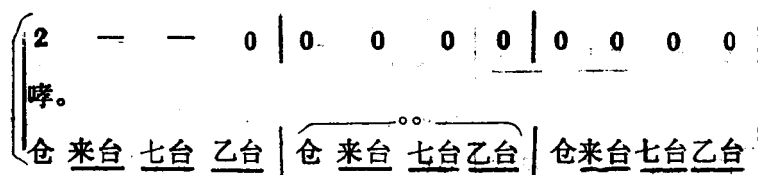
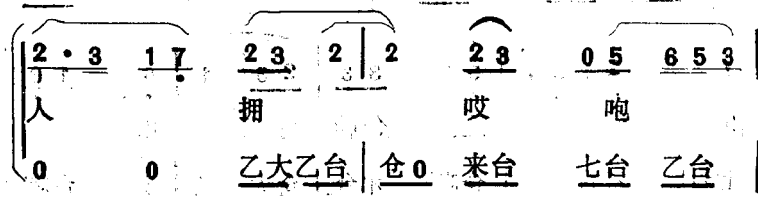
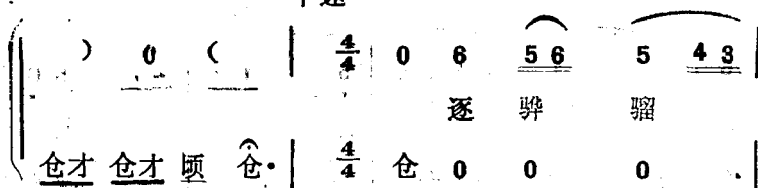
又如京剧《铁笼山》中有一场戏是专门描写“三国”时期少数民族西羌国王米党率领众军行围射猎的群众场面。一首群唱曲牌〔北泣颜回〕，不仅把行进在路上的，浩浩荡荡的众军气势描绘出来，而且将少数民族豪迈粗犷的性格表现得生动逼真、淋漓尽致。列谱如下：

北 泣 颜 回

小工调 (1=D)

唢呐 唱词 锣经) 0 (: 6̣ 5̣ 3̣ 6̣ 5̣ 6̣ 3̣ 2̣ — : 驱 队 出 西 郊, 大台 仓 · 哪 才台 仓 — 仓 :) 0 (台 :
----------------	--

中速



0 0 0 0 | 0 0 0 0 | 0 0 2 3 |
旗

仓 来台 七台 乙台 | 仓 来台 七台 乙台 | 顷 仓 0 0 |

2 3 1 7 - | 7 - 2 3 | 2 1 2 | 1 7 6 |
幡 耀 日,

0 0 0 0 | 0 0 0 0 | 0 0 0 0 |

稍渐快

6 0 6 5 6 - | 5 6 5 0 4 3 2 | 3 · 5 3 2 1 2 |
(五六)韵 悠 悠 画 角

0 0 0 0 | 0 0 0 0 | 0 0 0 0 |

3 · 5 3 2 1 2 | 1 7 6 2 6 | 1 7 6 - |
连 珠 炮, 扑 冬 冬,

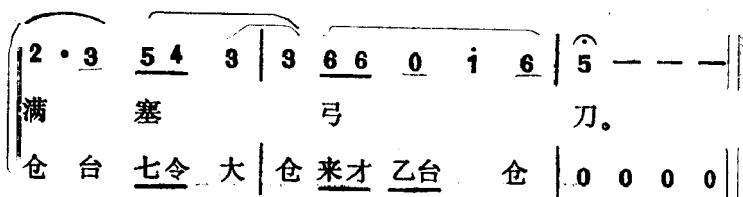
0 0 0 0 | 0 0 0 0 | 0 0 台 0 |

6 - 5 3 | 2 3 1 7 | 2 3 2 | 2 6 3 5 3 |
紧 搥 鼙 鼓, 布 围 场

台 0 台 哪 | 仓 台 七令 台 | 仓 台 七台 乙台 |

2 · 3 5 4 3 | 3 6 6 0 i 6 | 5 6 3 5 3 |
满 塞 弓 刀, 布 围 场

仓 台 七令 台 | 仓 来台 七台 乙台 | 仓 台 七台 乙台 |



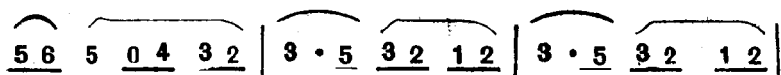
然后接唱「琵琶泣颜回」，以此表现羌人行猎后分享野味的愉快心情。例谱如下：

琵琶泣颜回

小工调 (1=D) $\frac{4}{4}$

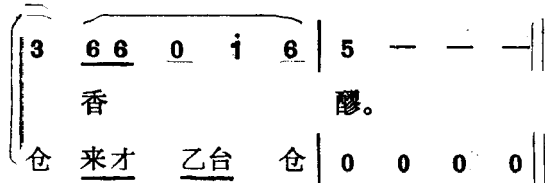
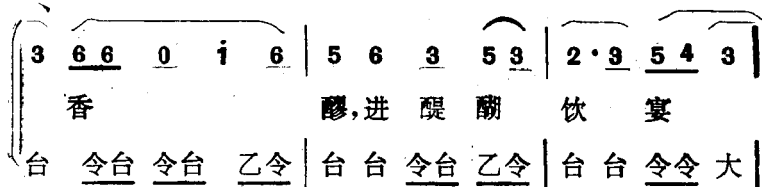
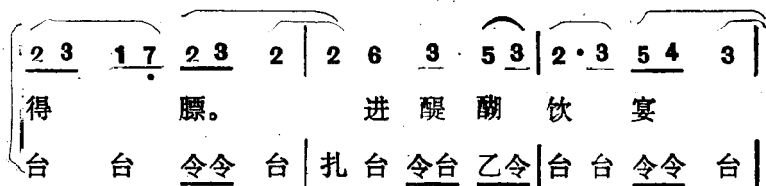
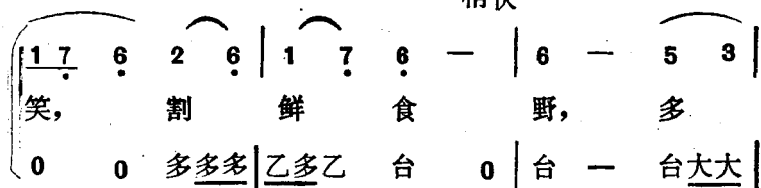
中速稍快





溜 溜， 拍 手 哈 哈

稍快



这些都是京剧器乐曲牌在表现宏大而热烈、隆重而严肃的群众场面和气氛中比较典型的例子。

在京剧的传统剧目中，大型的群众场面还很多。表现这些场面的各种曲牌亦很丰富。例如，为了烘托和伴奏那些隆重大型的饮宴场面，往往选用大喷呐“清曲牌”中的〔傍妆台〕，渲染和配合众士兵、武将、主帅出营或出城迎接贵宾时“摆队相迎”的那

种热烈而隆重的气氛时，通常选用大唢呐曲牌的〔柳摇金〕等等。

2. 激烈而活跃的气氛

在京剧的传统剧目中，激烈而活跃的情节和气氛是很多的。

如，在比较大型的、长时间激烈的武打场面中，除了运用打击乐进行伴奏外，有时根据演员特殊武打形式的需要，插入海笛或唢呐曲牌中那些可以自由反复的活泼欢快的“清曲牌”作为此种表演形式的衬托。

例如《战马超》一剧中，马超和张飞经过白天的激烈战斗未分胜负，在挑灯夜战达到高潮时，突然奏起大唢呐“清曲牌”中的〔柳青娘〕，使舞台的气氛由极度紧张突转轻松，演员的武打和表演也在激烈中活跃起来。又如《收关胜》中梁山众将在陆地未能擒获关胜，而在水中同关胜撑船作战时，为了配合众多的人物乘坐战船在水上混战的场面，选用了大唢呐乙字调的〔工尺上〕作为此时武打表演的配乐曲。大鼓声中，在锣鼓乐的衬托下演奏起节奏舒展明快、曲调起伏跌宕的乐曲，显得更加激烈。下面将在撑船作战这一特定环境下使用乙字调〔工尺上〕的曲谱列下：

乙 字 调 工 尺 上

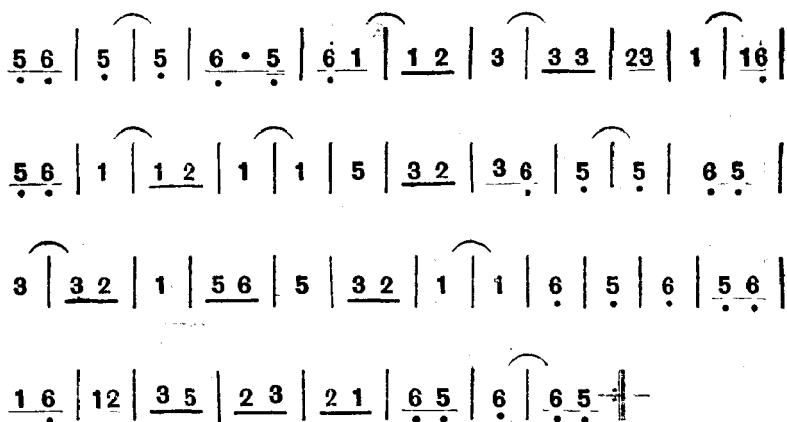
$$1 = A \frac{1}{4}$$

中快

冬
(冬 冬) | 3 2 | 1 . 7 | 6 . 1 | 2 . 1 | 3 5 | 2 3 |

1 2 | 3 5 | 3 2 | 1 2 | 1 6 | 6 . 1 | 2 3 | 2 1 | 6 . 5 |

6 | 6 . 5 | 6 | 1 | 2 . 1 | 3 2 | 1 3 | 2 1 | 6 . 5 | 6 1 |



其它武戏中,如果出现比较风趣的、富有某些诙谐色彩的“对锤”、“夺刀”、“斗兽”等武打或表演时,常选用海笛曲牌中的〔哪吒令〕(合头)、〔一枝花〕(合头)、〔洒金钱〕〔戏刘海〕、〔行街令〕等中小型曲牌进行伴奏和烘托,使这些武打或表演具有特别轻松活泼的特点。由于这些曲牌都是比较快速的 $\frac{4}{4}$ 拍,在演奏中,鼓师根据演员动作的需要,用相同的速度灵活地在乐曲进行中领奏一些易于变化、便于衔接的锣鼓点,显得越发火爆。

在京剧的武戏中,有一种“打出手”(或踢出手)的武打形式。几名演员在舞台上进行一系列配合默契的踢刀踢枪等武打表演。每逢遇到这一表演形式,就要演奏专门用来伴奏这种形式的“出手曲”(包括出手点)。使舞台上这一特殊技巧的表演形式得到音乐和锣鼓的伴奏。虽然“出手曲”还不能算作传统曲牌,但经过近年来人们对它的不断加工,使其旋律有了较大的变化,已具有某些曲牌特点,并逐渐被人们所承认。下面就列举其中比较原始、比较常用的一种,以视其特点。

出手曲

正宫调 (1=G)

海笛领奏

サ

海笛	$\left\{ \begin{array}{l} \text{海笛} \\ \text{锣经} \\ \text{堂鼓} \end{array} \right.$)	0	(:	5	6	3	2	1	—	
锣经		(0	(:	0	0	八大	台	仓·哪		
堂鼓		哪	冬	冬	冬	冬	冬	冬	冬	冬	冬	冬

中速

$\frac{2}{4}$	1. 6.	1 2		3	—		3 2	3 5		6 i	6 5	
$\frac{2}{4}$	才哪	才		仓·哪	才哪		才八	仓		才		
$\frac{2}{4}$	冬	0		冬	0		冬	0		冬	0	

:	1. 6.	1 2		3	—		3 2	3 5		6	—		5 6	5 3	
:	仓	才		仓大八	才		乙扑	仓大哪		才	乙扑				
:	冬	0		冬	0		冬	0		冬	0		冬	0	

$\frac{2}{4}$	2 3	2 1		6. 1.	5. 6.		1 · 2	7. 6.	5. 6.		1 · 2		
	仓	台台		才	乙扑		仓大八	才	乙扑		仓哪大八		
	冬	0		冬	0		冬	0	冬	0		冬	0

<u>1 2</u>	<u>7 6</u>	<u>5 6</u>	<u>7 2</u>	<u>6 5</u>	<u>3 6</u>	<u>5 · 3</u>
才	<u>乙扑</u>	仓	<u>台台</u>	<u>乙扑</u>	<u>乙扑</u>	仓 <u>大八</u>
冬	0	冬	0	冬	0	冬 0

<u>2 1</u>	<u>2 3</u>	<u>5 6</u>	<u>5 3</u>	<u>2 1</u>	<u>6 5</u>	1 — :
才哪	<u>啦八</u>	仓	仓	才	<u>大八</u>	仓 才 :
冬	0	冬	0	冬	0	冬 0 :

以上“出手曲”中的锣鼓经为“出手曲”的基本打法。在舞台的实际演奏中，还要根据演员动作的各种变化，将“出手点”加以变化。例如在伴奏舞台上演员接连较快地“踢枪”，然后“亮相”时，经常用这样一种打法：

	中速		稍渐慢
锣鼓	<u>仓台</u> <u>台台</u> <u>才台</u> <u>台台</u> 仓 仓 <u>台七</u> 台 仓 0		
	(击闷音)		(放音)
堂鼓	<u>冬冬</u> <u>冬冬</u> <u>冬冬</u> <u>冬冬</u> 冬 冬 冬 冬 冬 0		

前两小节或击成：

<u>宫台</u> <u>台台</u> <u>扑台</u> <u>台台</u>	(下略)。还可下例的打法：
---	---------------

	中速		稍渐慢
锣鼓	<u>仓仓</u> <u>来七台</u> <u>仓仓</u> <u>来七台</u> <u>仓仓</u> <u>来七台</u> 仓 0		
堂鼓	<u>冬冬</u> <u>冬冬</u> <u>冬冬</u> <u>冬冬</u> <u>冬冬</u> <u>冬0</u> 冬 0		

以上是专用来伴奏“踢出手”时锣鼓经的变化形式。

3. 热烈而欢快的情绪

凡是剧中情节出现欢快热烈、喜气洋洋的场面时，一般都需要配上表现上述情绪的乐曲，以烘托和渲染这一气氛。例如〔工尺上〕（又名“吹打”或“拜场”）就是一首节奏跳跃性大，曲调欢畅的，经常作为迎送宾客、拜堂成亲的配乐曲牌。

洞房花烛夜是人们幸福美好的时刻。为了使这一环境在舞台上得到充分的体现，同样需要用配乐的形式加以烘托。经常用于伴奏这一特定环境的曲牌有：膜笛曲牌〔汉东山〕（《金钱豹》一戏，洞房一场中伴奏金钱豹入洞房时即用此曲）或胡琴曲牌〔洞房赞〕（《三难新郎》一戏，洞房一场中伴奏秦少游入洞房时同丫环对话、表演等即用此曲）。

〔汉东山〕用膜笛（也可用胡琴）领奏，仍然保留了原来民间鼓乐曲牌活泼、流畅的特点。此曲，除了用于烘托洞房花烛夜外，还可应用于开怀畅饮或迎送宾客等场面。列谱如下：

汉 东 山

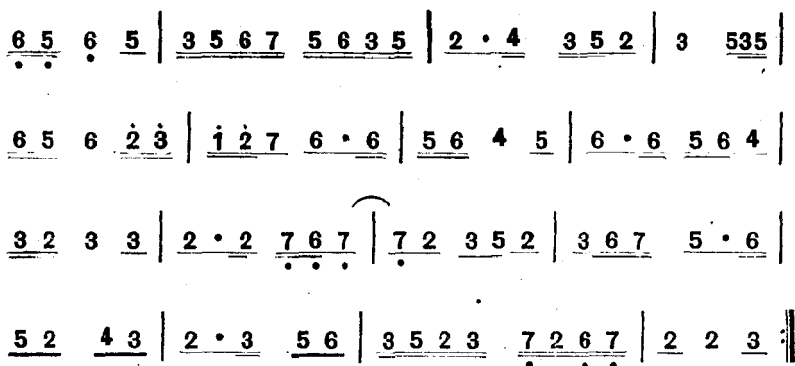
六字调或小工调（1=F或D）

膜笛领奏

サ

中速

$\hat{7}$ — (多罗 0) | $\frac{2}{4}$ 2 5 3 2 3 || 5 6 · 7 | 5 4 3 5 6 5 |
5 5 6 4 3 5 | 2 · 3 2 3 7 6 | 7 · 2 3 2 5 | 2 3 5 6 3 2 7 2 |
6 7 2 6 7 | 2 · 3 7 0 6 | 5 · 7 6 5 3 | 5 6 5 2 3 |
1 · 2 7 6 5 6 | 7 7 6 5 | 3 5 6 7 5 | 6 2 3 1 2 7 |



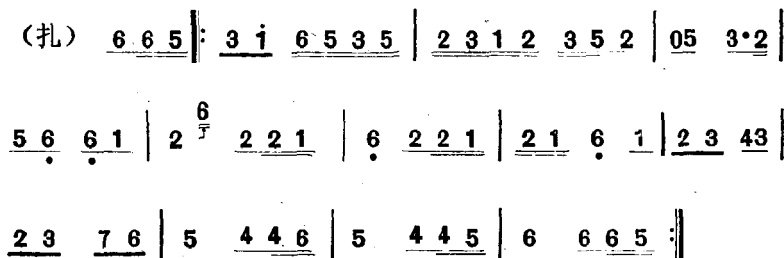
〔洞房赞〕用胡琴（6 3弦）领奏。曲调活泼、富有情趣，除了用于洞房之外，还常用于伴奏剧中人物的风趣表演（伴奏《拾玉镯》中丢、拾玉镯的大段表演即用此曲）。列谱如下：

洞 房 赞

（基本曲调）

京胡领奏（6 3弦） $\frac{2}{4}$

中速



4. 美好而优雅的意境

表现神话内容及浪漫色彩的剧目与片断，在京剧传统剧目中占有一定的比重。如在仙女仙童翩翩起舞及梦幻中遇到仙人仙境

等优美、壮观的场面里，既要表现出美好而优雅的环境，又要区别于民间的生活情趣。膜笛曲牌中的〔山坡羊〕〔春日景和〕〔雁儿落〕〔到春来〕〔锦庭乐〕等，最善于伴奏这类舞蹈和最善于烘托这些绝妙的意境。由于这些曲牌的曲调具有悠扬、婉转、节奏徐缓等古朴典雅的特点，用膜笛领奏，笙、箫、琵琶、二胡、小三弦等乐器配合，以花盆鼓、碰钟等轻型打击乐器做衬托，就显得格外清新优雅，富有幻想色彩。在表现皇帝、娘娘等宫廷生活时（如饮酒作乐、宫女歌舞、祭祀上苍等场面）也常用这类曲牌。

下面列举《天女散花》中伴奏“绸舞”时所应用的〔到春来〕与〔锦庭乐〕两首曲牌的曲谱，以观这类曲牌的特色。

到 春 来

小工调或正宫调（1=D或G）

サ 冬 冬 中速
ミ 龍 ミ 龍

（ミ 龍 ミ 龍） 5 3 6̣ —（冬龍 0） | $\frac{2}{4}$ 6̣ 1̣ 7̣ 6̣ 1̣ 5̣ |

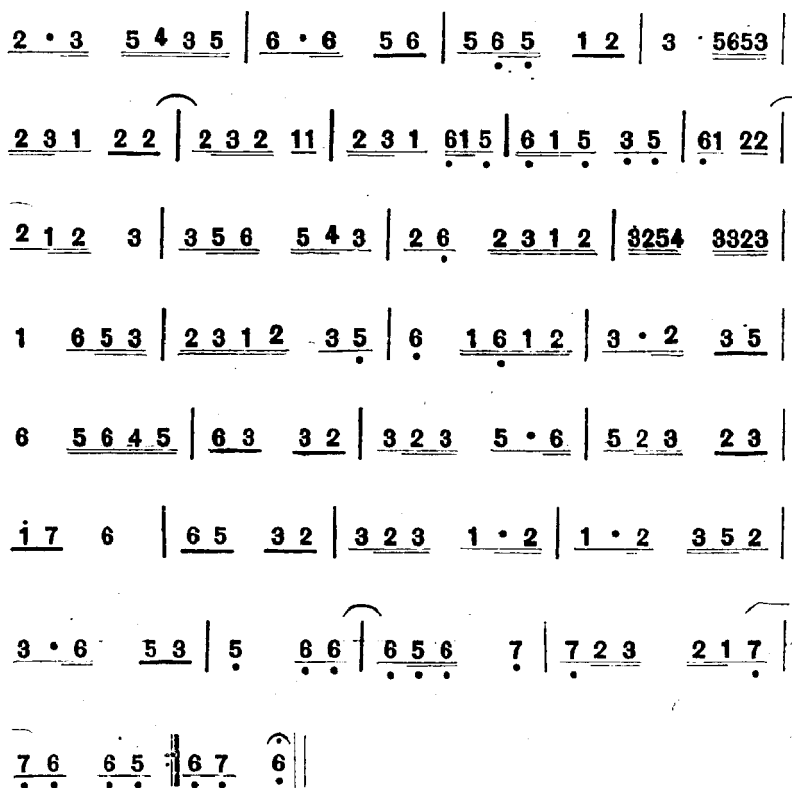
6̣ · 5̣ 6̣ | 6̣ 5̣ 3̣ 2̣ | 3̣ 6̣ 5̣ 3̣ 2̣ | 2̣ 3̣ 5̣ 2̣ 3̣ 1̣ 2̣ |

1̣ 6̣ 6̣ 1̣ 5̣ :|| 6̣ 7̣ 6̣ | 6̣ 6̣ 1̣ 5̣ | 6̣ · 5̣ 6̣ 5̣ 1̣ 7̣ |

6̣ 6̣ 5̣ | 3̣ 2̣ 3̣ 1̣ 2̣ | 3̣ 6̣ 5̣ 3̣ 2̣ | 2̣ 3̣ 5̣ 2̣ 3̣ 1̣ 2̣ |

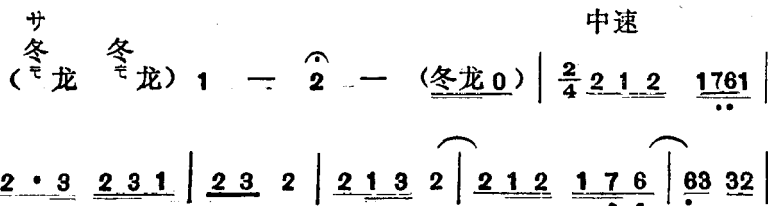
1̣ 6̣ 6̣ 1̣ 5̣ | 6̣ 7̣ 6̣ | 6̣ 3̣ 2̣ | 3̣ · 6̣ 5̣ 6̣ 4̣ | 3̣ 3̣ 6̣ |

1̣ 7̣ 6̣ 6̣ | 6̣ 5̣ 6̣ 7̣ 6̣ | 7̣ 2̣ 3̣ 1̣ 7̣ | 6̣ 6̣ 1̣ 5̣ 3̣ |

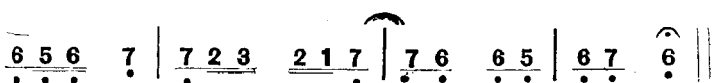


锦 庭 乐

小工调或正宫调 (1=D或G)



3 5 6 | 1̇ 7 6 | 6 5 6 5 4 3 | 5 4 5 | 6 · 5 6 6 |
6 1̇ 7 6 1̇ 5 | 6 · 5 6 | 6 5 6 7 | 7 6 6 5 3 3 |
 2 1 2 | 3 · 6 5 3 | 2 · 3 2 3 1 | 6 · 5 6 | 6 1 2 |
2 1 2 1 7 6 | 6 3 3 2 | 3 · 6 5 6 | 1̇ 7 6 | 6 5 6 4 3 |
5 · 6 4 5 | 6 5 6 | 6 1̇ 7 6 1̇ 5 | 6 · 5 6 | 6 1 2̇ |
2̇ 1̇ 2̇ 1̇ 7 6 | 5 3 1̇ 2̇ 7 | 6 · 5 6 | 6 1 2̇ | 2̇ 1̇ 2̇ 1̇ 7 6 |
5 3 1̇ 2̇ 7 | 6 · 5 6 | 5 3 1̇ 7 | 6 · 5 6 | 6 5 4 5 |
6 5 3 2 | 3 · 6 5 3 | 2 · 3 2 3 1 | 6 · 5 6 | 6 1 2̇ |
2 1 2 1 2 | 3 5 3 | 3 6 1 2 7 | 6 1 2̇ | 2 3 1 2 1 2 |
3 5 3 | 3 6 1 2 7 | 6 7 1 | 2 · 1 6 1 5 | 6 · 5 6 1 |
2 · 1 6 1 | 2 3 3 3 | 2 5 6 | 1̇ 7 6 | 6 5 3 2 |
3 2 3 1̇ · 2̇ | 1̇ · 2̇ 3 2 | 3 · 6 5 3 | 5 6 6 |



由于上例两首曲牌所表达的情感是相同的，演奏手法又是一致的，因此既可单独应用，又可将二曲连接应用。

5. 悲伤凄苦的情感

衬托舞台上祭祀、哭灵、上坟以及剧中人物生离死别时悲痛欲绝的场面，必需选用具有悲哀情绪的曲牌。京剧器乐曲牌中的哀乐曲牌不多，常用的有〔哭皇天〕，不常用的有〔北正宫〕〔哭披〕〔哭相思〕等。

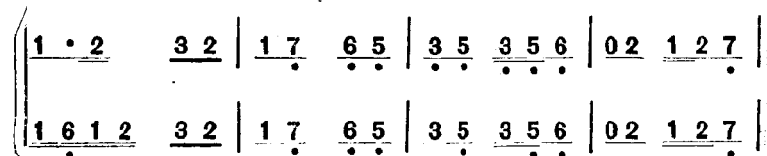
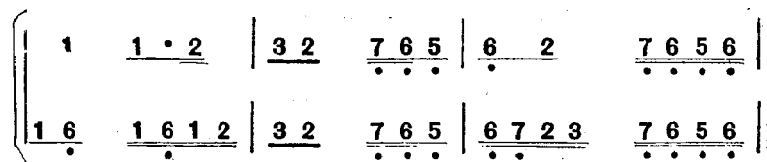
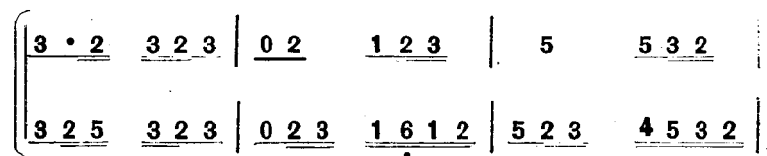
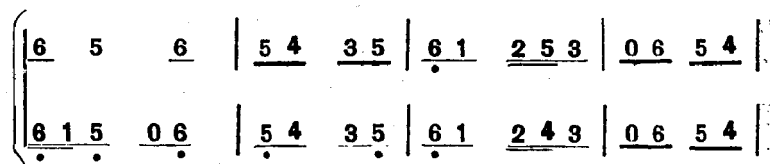
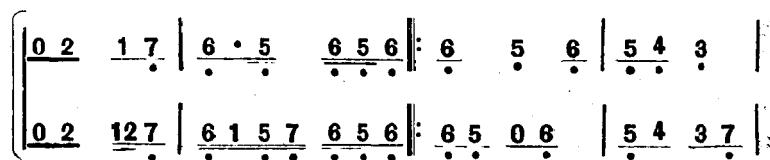
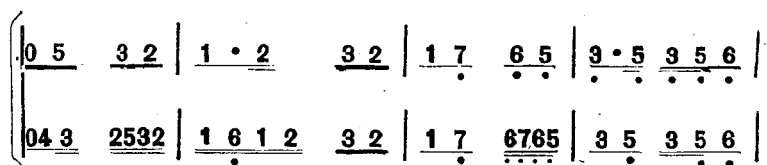
〔哭皇天〕原用大唢呐演奏。后来根据京剧“皮黄腔”音乐发展的需要，胡琴曲牌将其吸收。并在演奏方法上依据“皮黄腔”的风格和胡琴特有的演奏技巧，将其加花或变奏，使其扩大了表现性能，增添了感染力。列谱如下：

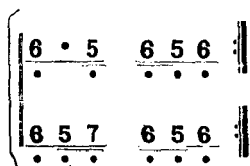
哭 皇 天

$\frac{2}{4}$

唢呐演奏（乙字调）	<div style="display: inline-block; vertical-align: middle;"> <div style="border-left: 1px solid black; border-right: 1px solid black; height: 100px; margin: 0 5px;"></div> </div>	中慢	:	<u>0 2</u>	<u>1 2</u>		<u>3 · 2</u>	<u>1 2 3</u>	
胡琴演奏（5弦2）		中速	:	(扎) <u>3 2</u>	<u>1 2</u>		<u>3 2 4</u>	<u>3 2 3</u>	

<u>0 2</u>	<u>1 2 3</u>		<u>5 · 6</u>	<u>5 4 3</u>		<u>0 5</u>	<u>3 2 3</u>		<u>1 · 6</u>	<u>5 6 1</u>	
<u>0 2 3</u>	<u>1 6 2 3</u>		<u>5 2 3</u>	<u>4 6 3</u>		<u>0 4 3</u>	<u>2 5 3 2</u>		<u>1 3 7 6</u>	<u>5 6 1</u>	





在京剧的传统剧目中，凡是皇帝带领众文武大臣祭祀先祖先宗时，由于人数众多，场面隆重，常用大唢呐演奏〔哭皇天〕；凡是家庭或者个人等小型的“哭灵”、“上坟”等情节，多用胡琴演奏。

从上可见，京剧器乐曲牌表现的内容范围是广泛的。它是京剧艺术中的，一个比较重要的和不可缺少的组成部分。

二、京剧器乐曲牌的表现方法

1. 乐器的组合形式

我国各戏曲剧种音乐中的器乐曲牌，虽然都是通过演奏员在侧幕边（或乐池）用吹、打、弹、拉等演奏乐器的方法进行演奏，但由于剧种与剧种之间在音乐风格和特点等多方面存在着很大差异，从而在演奏形式、演奏方法以及演奏技巧等方面也必然各不相同。京剧的器乐曲牌按照京剧艺术风格特点的需要，逐渐形成了自己特有的演奏形式、演奏技巧和演奏风格，使其与整个京剧艺术的风格特色混为一体。

京剧前辈艺人，经过长期的舞台实践，选用了具有表现京剧音乐特色的特定乐器，并逐渐形成了多种不同乐器的组合形式。同时，由于各种乐器组合中乐器配备的不同，以及领奏乐器表现性能的不同等因素，又产生了多种不同的音响效果。

下面分别介绍一下几种不同的乐器组合形式：

（一）大唢呐“混曲牌”的组合形式

通常由二人吹奏两支大唢呐，演奏“混曲牌”的曲调，由一人司鼓担任指挥，大锣、铙钹、小锣各由一人演奏，构成一个打击乐小组，演奏不同曲牌中的锣鼓经，作为唢呐曲牌的伴奏。这一

演奏形式主要来自昆曲。其经常演奏的曲牌有：〔急三枪〕、〔风入松〕、〔泣颜回〕、〔江儿水〕、〔朱奴儿〕、〔尾声〕、〔醉太平〕、〔普天乐〕、〔朝天子〕、〔寄生草〕、〔粉孩儿〕、〔八声甘州歌〕、〔千秋岁〕、〔一江风〕、〔二犯江儿水〕、〔五马江儿水〕等。

（二）大唢呐“清曲牌”的组合形式

由二人吹奏两支大唢呐，演奏“清曲牌”的旋律；由一人司堂鼓或花盆鼓担任指挥，一人击哑钹或小锣（或击梆子）掌握节奏和速度。（有些曲牌还需要司大锣者击若干“衬锣”）。这种演奏形式基本上来自北方吹打乐。其经常演奏的曲牌有：〔水龙吟〕、〔工尺上〕、〔柳青娘〕、〔傍妆台〕、〔柳摇金〕、〔节节高〕、〔一枝花〕、〔将军令〕等。

（三）海笛“混曲牌”的组合形式

由一人吹奏海笛作为领奏，一人吹膜笛，一人吹笙，也可配上二胡、低音胡等，演奏“混曲牌”的曲调；司鼓者担任指挥，司大锣、铙钹、小锣者演奏“混曲牌”中的锣鼓经，进行伴奏。这一演奏形式主要来自梆子腔。其主要演奏的曲牌为〔耍孩儿〕（又名娃娃）。

（四）海笛“清曲牌”的组合形式

（管弦乐部分同海笛混曲牌，打击乐部分同大唢呐清曲牌。）根据舞台艺术的需要，特别是在武打中，为了配合演员的表演，司鼓者在乐曲的进行中领奏一些节奏整齐、便于变化的锣鼓点。这一组合及演奏形式主要来自北方吹打乐。其经常演奏的曲牌有：〔哪吒令〕（合头）、〔一枝花〕（合头）、〔劈破玉〕、〔行街令〕、〔出手曲〕、〔洒金钱〕、〔戏刘海〕等。

（五）膜笛曲牌的组合形式

由一至二人吹奏膜笛作为领奏，一人演奏笙，一人演奏二胡，一人演奏小三弦，也可配上月琴、琵琶、中低音胡等，演奏膜笛曲牌的曲调；一人司鼓板或击花盆鼓（或堂鼓），一人击碰钟

或哑钹等，进行节奏上的衬托。这种演奏形式基本来自昆曲。经常演奏的曲牌有：〔小开门〕、〔八板〕、〔雁儿落〕、〔汉东山〕、〔春日景和〕、〔回回曲〕、〔万年欢〕、〔雁落梅花〕、〔山花子〕、〔叠落金钱〕、〔到春来〕、〔到夏来〕、〔锦庭乐〕等。

（六）胡琴曲牌的组合形式

由一人演奏京胡作为领奏，一人演奏京二胡，一人演奏月琴，一人演奏小三弦，也可配上秦琴或中阮、大阮、中低音胡等，演奏胡琴曲牌的曲调，一人司鼓板，担任指挥（有些曲牌需要击堂鼓或花盆鼓时，要有一至二人击碰钟或哑钹，掌握节奏和速度）。这种演奏形式同大多数戏曲剧种弦乐曲牌的演奏形式是相同的。由于此种曲牌主奏乐器的“四大件”（京胡、京二胡、月琴、小三弦）专用来伴奏京剧中的主要声腔“皮黄腔”以及南梆子、四平调、高拨子等辅助唱腔，而此种曲牌的演奏技巧与其唱腔伴奏中的演奏技巧也是相同的，因此，胡琴曲牌的演奏风格与京剧主要唱腔的风格是相一致的。其经常演奏的曲牌有：〔小开门〕、〔柳青娘〕、〔海青歌〕、〔八板〕、〔回回曲〕、〔洞房赞〕、〔万年欢〕、〔斗螭螭〕、〔哭皇天〕、〔汉东山〕、〔小磨房〕、〔八岔〕、〔夜深沉〕、〔柳摇金〕、〔朝天子〕、〔梦景〕、〔鹧鸪天〕、〔傍妆台〕等。

2. 曲牌的运用方法

京剧器乐曲牌的运用，除了注意不同乐器组合的演奏形式外，更是讲究根据每个曲牌所擅长表现的内容和情绪。京剧器乐曲牌的运用方法是有一定的章法和规律可循的。

（一）一曲多用的〔急三枪〕

〔急三枪〕是一首短小、精湛，表现范围广，概括力强，在舞台上经常应用的大唢呐“混曲牌”。由于此曲便于掌握和应用，所以人们经常将此曲应用于舞台上比较简单、比较小型的表

演程式中。例如，凡是比较庄重的写信、看信、饮酒等程式化了
的表演，或者非重要的文官武将行路时的上下场，非特定环境、
特定人物作哭泣时的表演，或者表示和代替前面已交待过，不必
重复的情节述说的表演等，都选用此曲作为伴奏和衬托。下面将
此曲的原谱、原词和京剧加工后的曲谱及两种锣鼓经的伴奏谱列
下：

急 三 枪

凡字调 (1 = $\flat E$) $\frac{2}{4}$

		中速																																																
《千忠戮》中	原谱	0 0 0 0 <u>1 2</u> 3 <u>1 2</u>																																																
	唱词	却 为 什， 呼 不																																																
		中速																																																
京剧加工后	喷 呐	0 0 0 <u>0³ 2</u> <u>1 2</u> <u>3·2</u> <u>1 2</u>																																																
	大锣鼓	<u>大台</u> <u>仓 才</u> <u>仓 哪</u> <u>才台</u> <u>仓</u> <u>来台</u>																																																
	小锣鼓	(一指) 台 令 <u>台大大令令</u> 台 <u>令台</u>																																																
<table border="0" style="width: 100%;"> <tr> <td><u>3</u></td><td>1</td><td><u>2</u></td><td> </td><td>3</td><td>5</td><td> </td><td>3</td><td>5</td><td> </td><td><u>2 1</u></td><td>2</td><td> </td><td>1</td><td>—</td><td> </td> </tr> <tr> <td colspan="16">应， 寻 无 影， 水 中 月， 影 空 捞。</td> </tr> <tr> <td><u>3</u></td><td>1</td><td><u>2</u></td><td> </td><td><u>3 2</u></td><td>5</td><td> </td><td><u>3 2</u></td><td><u>5 3</u></td><td> </td><td><u>2 1</u></td><td><u>2 3</u></td><td> </td><td>1</td><td>—</td><td> </td> </tr> </table>			<u>3</u>	1	<u>2</u>		3	5		3	5		<u>2 1</u>	2		1	—		应， 寻 无 影， 水 中 月， 影 空 捞。																<u>3</u>	1	<u>2</u>		<u>3 2</u>	5		<u>3 2</u>	<u>5 3</u>		<u>2 1</u>	<u>2 3</u>		1	—	
<u>3</u>	1	<u>2</u>		3	5		3	5		<u>2 1</u>	2		1	—																																				
应， 寻 无 影， 水 中 月， 影 空 捞。																																																		
<u>3</u>	1	<u>2</u>		<u>3 2</u>	5		<u>3 2</u>	<u>5 3</u>		<u>2 1</u>	<u>2 3</u>		1	—																																				
七台	乙台	<u>仓令 大</u> <u>仓儿 来才</u> <u>乙台 仓</u> 0 0																																																
令台	乙令	台 大 <u>台儿 令台</u> <u>乙令 台</u> 0 0																																																

再例举几种用此曲伴奏的情节和表演的一般应用手法以及变化手法。

(1) 伴奏“写信”。

当剧中人物做好写信的准备后，右手拿起毛笔念：“待我修书一封。”乐队开始演奏〔急三枪〕。在全曲的演奏中，演员做模仿写信和写完信将信纸装入信封的动作表演，直至全曲奏完。

(2) 伴奏“看信”。

当剧中人物将收到的信拿在手中念到：“待我扯书一观。”乐队开始演奏〔急三枪〕。在全曲的演奏中，演员做扯开信封，打开信纸，从右至左地几次竖行看信的表演，直至全曲演奏完。

(3) 伴奏“饮酒”。

当剧中人物的主方拿起酒杯向客方念到“请！”，客方也拿起酒杯说“请！”后，乐队演奏〔急三枪〕。演员在乐曲中做右手拿酒杯，左手用“水袖”挡住酒杯做干杯的动作，至乐曲奏完一起念“干！”。

(4) 伴奏剧中非重要人物的行路。

当一官员引四“龙套”或四“兵丁”的上场或下场时（官员骑马或坐轿），乐队演奏〔急三枪〕作为伴奏曲。但如果是剧中重要人物的上场或下场时，就要选用其它中、小型曲牌，以示重视。

(5) 伴奏“哭泣”。

一剧中人物向另一人物报告恶耗的程式化表演常是：

甲：“启禀××，大事不好了！”

乙：“何事惊慌？”

甲：“××被杀死了！”

乙：“哎呀不好了！”乐队开始演奏〔急三枪〕、演员做痛哭、擦眼泪以及顿足捶胸等动作的表演，至全曲奏完。

(6) 表示和代替一大段情节的叙述。

当一剧中人物向另一人物报告或讲述剧目中前场已经交待过、此时不必重复的一大段情节时，常用念“那××呵！”作为“叫板”，乐队即演奏〔急三枪〕。在全曲的演奏中，演员做介绍和说明情况时的手式和身段的表演，至乐曲终。这是传统戏曲中的一种省略手法。

〔急三枪〕的变化演奏手法有：①为了配合剧中人物的紧急情绪，改“软三锤”为“一锣”作为“开头”，使全曲的速度加快；②有时为了配合和伴奏剧中人物烦躁的情绪或带有干净利落的“亮相”动作时，在乐曲的结束处，需要将〔急三枪〕的收头奏成“硬收头”。这时也要求唢呐随着打击乐硬收，使剧中人物的性格更加突出。如在《霸王别姬》中，项羽被困于“垓下”败局已定，由于心情烦躁，饮酒结束时做了将酒杯摔在桌上的亮相动作。此时将〔急三枪〕的结束处就奏成：

唢呐	<u>3 2</u>	<u>5 3</u>		<u>2 1</u>	<u>2 3</u>		<u>1 0</u>	0	
锣经	<u>仓儿</u>	<u>来才</u>		<u>乙个</u>	台 ^V		<u>仓0</u>	0	

就这么一点点变化，把此时项羽的心情与性格表现得很突出；③还有一种特殊的使用例子需要说明。那就在《空城计》中，有一诸葛亮接连两次用不同情绪观看地形图的表演形式。为了配合和伴奏这两种不同情绪的表演，乐师们将〔急三枪〕用不同的演奏方法演奏两遍。（人们称之为〔重三枪〕或〔双三枪〕）前一遍用小锣伴奏，速度平稳，表现了诸葛亮初看地图时的平静心情。为了配合诸葛亮在地图上发现问题，又接着将地图快速而仔细地看了一遍的紧张心情的表演，乐队紧接前曲，改用大锣伴奏并将速度加快。这一变化，紧密地配合和表现了此时诸葛亮的紧张心情。

〔急三枪〕虽然只是一首小型曲牌，但它不仅能通过用不同的演奏方法表现不同的内容与情绪，而且能够达到所要表现的效

果。使观众既能领会其表现内容，又使人一目了然，可谓言简意赅。

（二）、灵活多变的〔小开门〕

〔小开门〕是京剧传统曲牌中的一首常用曲牌。它既属膜笛、海笛部分的曲牌，又是一首胡琴曲牌。并通过改调换弦，加花变奏等方法，使此曲具有近二十种不同变化的乐谱及多种演奏形式。其主要特点是：此曲不长，而且曲调流畅，音程跳度较大，节奏清晰，“起”“收”灵活，使用方便。

人们根据其曲调的表现特点，经常将其用于伴奏打扫厅堂、更衣、摆设中小型宴席，或作为衬托皇帝、娘娘登殿、众文武大臣朝拜以及其它许多以表演为主的舞台场面。至于用哪种乐器领奏，选用哪种调门或弦口，都要依据剧中主要声腔的调门和剧中感情的需要而定。

（1）由膜笛和海笛领奏〔小开门〕的实例

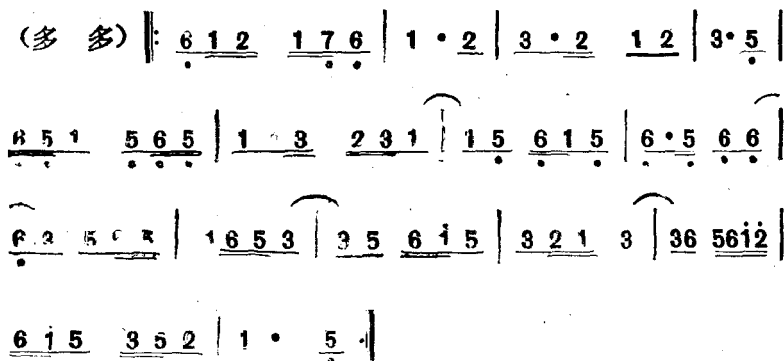
在《闹天宫》“偷桃”一场中，有二仙童做打扫“蟠桃会”宴会厅并摆设酒宴的表演场面，即用膜笛为主奏乐器，演奏〔小开门〕与以衬托。当孙悟空上场后，舞台的环境气氛起了变化。随着打击乐器的节奏声加大，海笛插入奏起〔小开门〕，使舞台上的气氛突然变得活跃起来，以此表现孙大圣的神威。这一变化的根据是：为了渲染和烘托剧中主要人物孙悟空的活泼、伶俐、勇敢、顽强的形象，其全部的唱腔曲牌和用于伴奏表演的的器乐曲牌均使用海笛为主奏乐器。是特定人物选用特定的乐器伴奏的一个实例。其曲谱如下：

小 开 门

膜笛或海笛领奏

小工调 (1=D) $\frac{2}{4}$

中速



(2) 用胡琴西皮弦 (e 3 弦) 演奏〔小开门〕的实例

在《宇宙锋》“金殿”一场中。有一皇帝(秦二世)登殿、众臣参拜的场面,即用西皮〔小开门〕作为衬托。众太监、武士上场前,胡琴等先奏“6—”作为“加帽”,众人在“上场门”内齐用假声喊“啷”,然后在〔小开门〕的旋律中一对对分别“站门”;秦王上场后,小锣在乐曲中加几次衬锣,作为秦王“整冠”

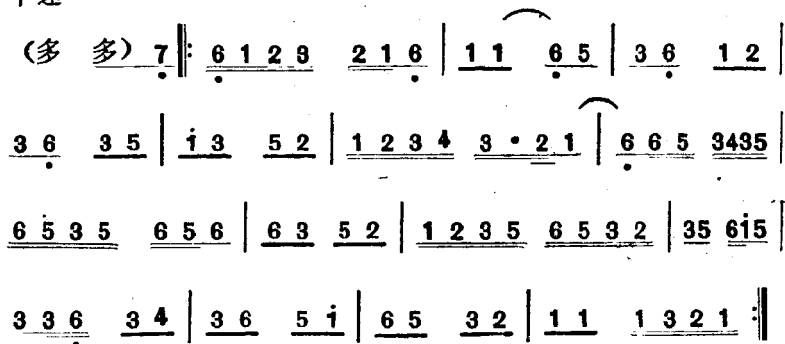
“投袖”等动作的衬垫。走到台口后开始念“引子”时、音乐弱下去。“引子”后,音量变强,秦王“归坐”,众臣上场站成一排跪倒,在稍弱的乐曲声中齐念“为臣见驾吾皇万岁!”秦王念“众卿平身。”众齐呼“万万岁!”乐曲变强,众臣分站两旁后乐止。

此处选用西皮〔小开门〕是根据此场中主要人物(赵艳蓉)的唱腔为西皮。做到曲牌与唱腔风格的和谐一致。其曲谱如下:

小 开 门

京胡领奏 (6 3 弦) $\frac{2}{4}$

中速



(3) 胡琴用二黄弦 (5 2 弦) 演奏〔小开门〕的实例

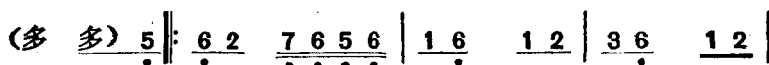
在《四进士》“偷信”一场中，宋士杰有一段偷看田伦给顾渡书信的身段表演。伴随着二黄〔小开门〕的曲调，宋士杰在室外听到二公差睡后，用簪子拨开门栓，轻轻地推开门，找到公文袋，取出书信等偷看书信的全过程。在这些表演中，依据演员表演动作以及内心的各种变化，在演奏方法上也做了许多变化。通过加花、“串把”以及时紧时松、时繁时简、时强时弱等手法的变化，几次衬托出剧中人物表演的高潮，收到良好的演出效果。

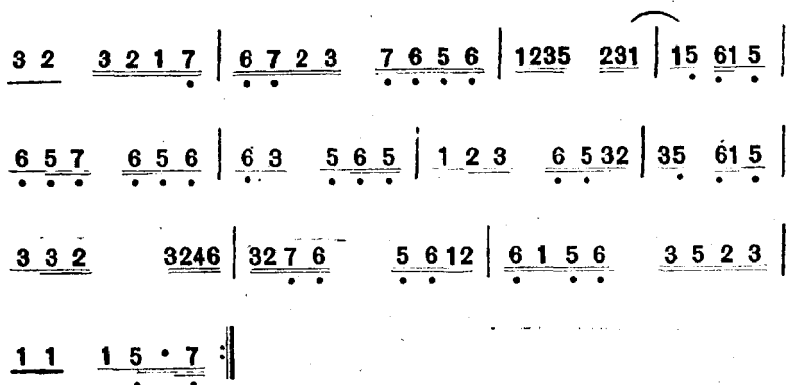
此时选用二黄〔小开门〕是依据此场主要人物（宋士杰）的唱腔为二黄。其曲谱如下：

小 开 门

京胡领奏 (5 2 弦) $\frac{2}{4}$

中速

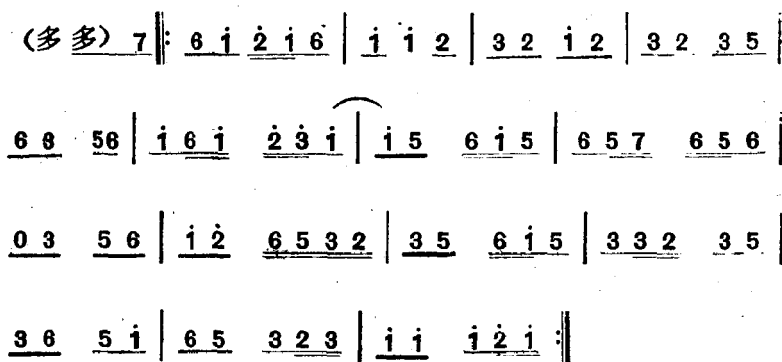




反西皮（小开门）的用处不多，现列谱如下，以视其曲调的特点。

小 开 门

京胡领奏（2 6 弦） $\frac{2}{4}$



京剧器乐曲牌的运用方法还很多。例如，根据剧中人物的表演需要，可将大唢呐“混曲牌”中的许多曲牌分为两段、三段甚至四段演奏。有时将几首同宫同调的曲牌按照其先后的顺序连续应用于一出戏或一场戏中的不同场合（传统曲牌联套的表现形

式)；有时人们有意打破这一传统的表现形式，将异宫异调的若干首曲牌应用于一出或一场戏之中，甚至改变原来套曲的先后顺序，灵活地运用。这些做法虽不常见，但说明传统的一些规律（包括一些程式）也是可以突破的。

3. 运用中的变化方法

京剧器乐曲牌运用中的变化方法是多样的，灵活的。例如：通过力度和速度的变化方法，使曲牌的表现功能发生变化；更换乐器及改调换弦的方法，可使曲牌在表现风格和色彩上产生变化；运用加花及变奏的方法，可使曲调给人以新鲜的感觉；运用不同曲牌联奏及集曲的方法，可使长段音乐既有层次亦有变化。这些都是艺人们在曲牌运用中经常采取的各种变化方法。

下面让我们通过对《拾玉镯》和《贵妃醉酒》两出戏中胡琴曲牌的应用实例分析，说明一下剧情、人物与曲牌内容、演奏方法与伴奏方法的关系，从而进一步了解和熟悉京剧器乐曲牌的表现方法。

京剧《拾玉镯》和《贵妃醉酒》是两出以表演为主的剧目。在这两出戏中，应用了大量的胡琴曲牌。

（一）、《拾玉镯》中胡琴曲牌的伴奏及变化方法

《拾玉镯》是一出小型喜剧。剧中的孙玉姣是一位天真、无瑕、活泼、勤劳的农村少女。她出场后有一段舞蹈化了的表示家务劳动的表演。在放鸡、喂鸡、哄鸡、点数、做针线活等表演过程中，根据剧情和人物表演的需要，选用了胡琴曲牌中活泼、流畅、欢快的〔柳青娘〕接〔海青歌〕。为了提高曲牌的表现能力，进一步衬托出孙玉姣天真、可爱的性格和活泼、勤劳的形象，还将这两首曲牌采用改调换弦（正转反、反转正）的联奏方法来演奏。并根据舞台表演程式的变化，曲牌采用加花及变奏的演奏方法，一方面使音乐的表现力更加增强了，也使旋律更具浓厚的色彩变化；另一方面给演员在舞台上的各种舞蹈和表演动作

以有力地配合和衬托。

下面就列举用改调换弦的方法将两首曲牌进行联奏的形式：

〔柳青娘〕接〔海青歌〕

1 = E $\frac{2}{4}$

京胡领奏 (6 3 弦)

欢快、跳跃地

中快 〔反柳青娘〕

0 0 ||: 3 2 3 5 6 $\dot{1}$ 5 7 | 6 5 3 5 6 7 |

(衣大 大大大 台 台 台 台 台 台)

(孙玉姣出场)

2 5 3 2 1 2 7 2 | 6 7 2 3 7 6 5 | 6 7 5 6 7 2 7 6 |

台 台 台 台 台 台 台 台 台 台

5 6 7 2 6 5 3 5 | 2 3 1 7 6 7 2 | 0 5 3 5 2 5 |

台 台 衣 台 0)

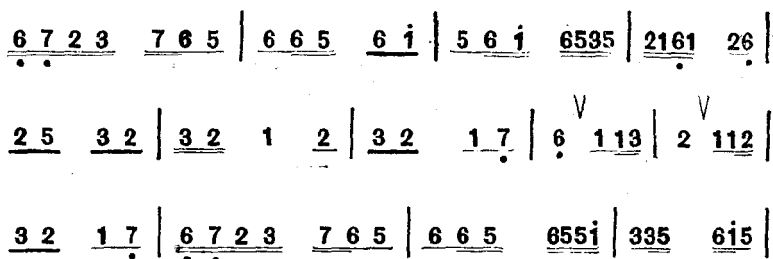
亮相后做各种家务劳动的表演动作，在乐曲

3 2 1 6 1 2 | 3 5 3 2 1 2 7 2 | 6 5 3 2 1 2 3 5 |

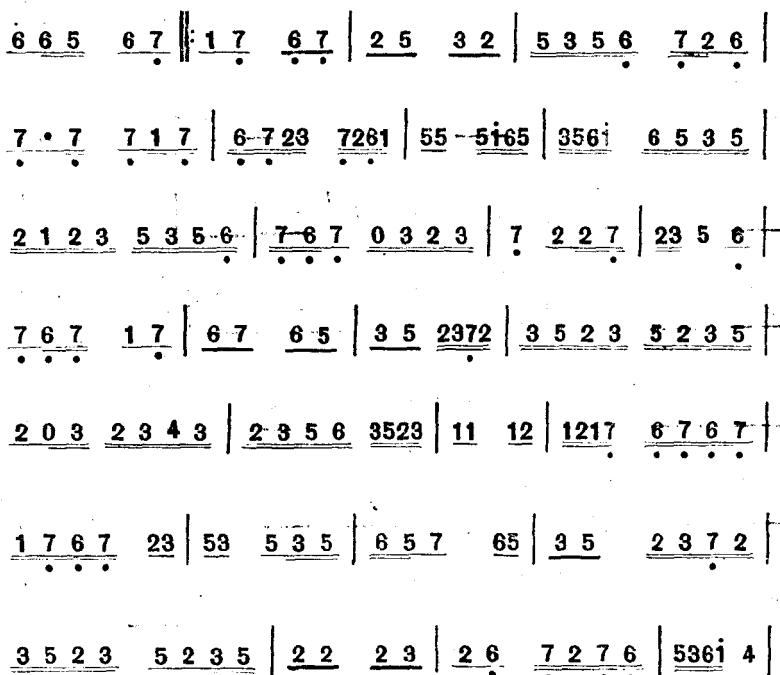
中加若干小锣衬垫略)

2 5 3 2 1 6 1 2 | 3 5 3 2 1 2 7 2 | 6 7 2 3 7 6 5 |

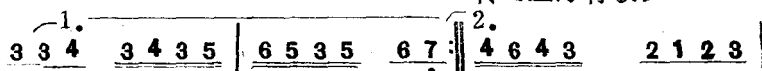
6 · 6 6 6 6 6 6 1 ||: 3 3 5 6 1 5 | 6 6 5 6 7 | 2 3 1 7 |



转〔反海青歌〕



转〔正海青歌〕



5 3 5 6 | 1 6 1 6 1 | 2 3 2 1 | 6 i 5 3 5 |

6 i 5 6 ²/_c | 7 6 | 55 56 | 52 3432 | ^{tr} 1 2 ^{tr} 7 | 6 6 1 2101 |

21 23 | 43 23 | 5 i 6 5 | 1612 3 5 2 | 3 • 3 3 4 9 |

2123 56 | 11 1321 | 6123 2 1 6 | 5 5 6 112 | 323 065 |

3 5 5 3 | 5 6 1 1 2 | 3 5 2 3 4 3 | 2 1 3 5 2 1 |

6 i 5 3 5 | 6 i 5 6 i 5 6 i | 5 5 5 6 | 56i5 6i56 |

4 4 4 3 | 4 6 4 3 2 1 2 3 | 5 3 5 6 | 16 1 6 1 |

2 3 2 1 | 6 i 5 ³/_F | 6 i 5 6 ²/_c | 7 6 | 55 56 | 52 3432 |

^{tr} 1 2 ^{tr} 7 | 6 6 1 2 1 6 1 | 2•1 2 3 | 43 2123 | 5i 65 |

1 6 1 2 3 5 2 | 3 • 3 3 4 3 | 2123 56 | 1 1 1321 |

转〔正柳青娘〕

6 1 2 3 2 1 6 | 5 6 4 3 2 3 5 | 5 i 6 5 i | 654 45 |

||: 6 i 6 5 4 3 | 2 ⁶/_F 4 4 6 | 5 4 4 5 | 6 i 6 5 4 3 |

2 3 5 i | 3 2 1 6 | 2 2 3 2 1 | 6 6 1 2 3 1 6 | 2 2 1 2 3 |

5 6 4 3 | 2 3 5 6 3 2 1 6 | 2 1 2 3 4 3 2 | 1 2 3 5 2 1 6 |

中速

5 6 4 3 2 3 4 3 | 5 0 i 6 5 i | 6 5 4 4 5 :|| 6 i 6 5 4 3 |

2 ⁶₇ 4 4 6 | 5 6 5 4 4 5 | 6 i 6 5 4 3 | 2 3 5 i 3 2 1 6 |

2 2 3 2 1 | 6 6 1 2 3 1 6 | 2 2 1 2 3 | 5 6 4 3 |

转〔正海青歌〕

2 3 5 6 3 2 1 6 | 2 1 2 3 4 3 2 | 1 2 3 5 2 1 6 :|| 5 5 6 1 1 2 |

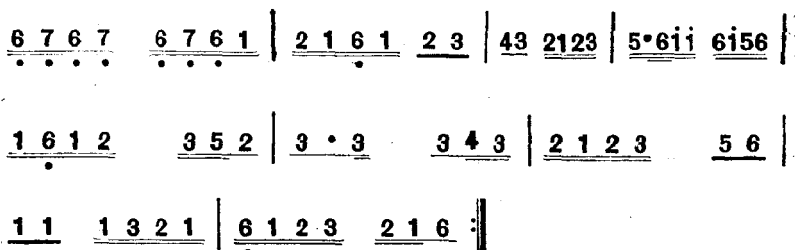
3 2 3 0 5 6 5 | 3 5 2 3 5 3 | 5 6 1 1 2 | 3 6 4 3 |

2 3 2 1 | 6 i 5 3 | 6 i 5 6 i 5 6 i | 5 5 5 6 |

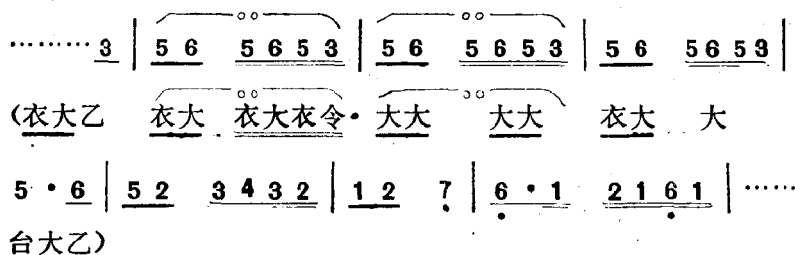
5 i 6 5 | 4 4 4 3 | 4 6 4 3 2 1 2 3 | 5 3 5 6 |

1 6 1 6 1 | 2 3 2 1 | 6 i 5 ³₇ | 6 i 5 6 ²₇ 7 6 |

5 5 5 6 | 5 2 3 4 3 2 | 1 2 3 5 2 3 7 |



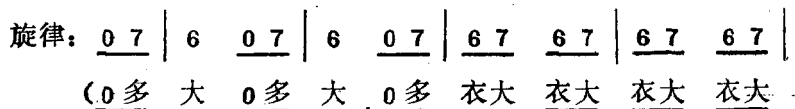
为了配合孙玉姣做针线活时三次搓线的表演动作，在〔海青歌〕曲调进行中转奏“花梆子”。奏法如下：



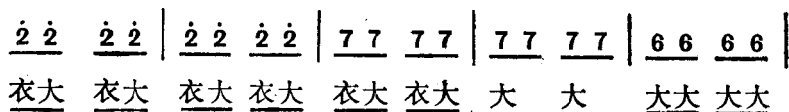
(接奏〔海青歌〕第三次“花梆子”奏完收住。)

剧中的傅朋是一位十分风流的青年。在偶然中见到孙玉姣，便对孙产生了爱慕之情。于是，将一只玉镯放在孙的门前，以此对孙进行爱情的试探。

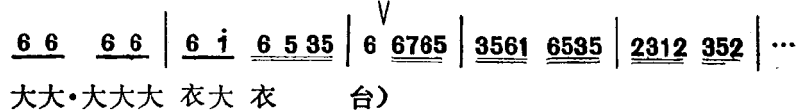
由一只玉镯引起的波澜冲击着少女的心。从孙发现门前的玉镯，到巧妙地拾起——剧中的高潮——并戴在手上的一大段充满激情的精彩表演中，伴奏乐曲选用的是具有民间喜乐风味的〔洞房赞〕。〔洞房赞〕的曲调既活泼、欢快，又含蓄、缠绵。将其用于衬托此时剧情的表演是非常合适的。为了进一步配合伴奏演员表演中的精彩部分，在曲调的进行中，几次插入“花梆子”的



稍渐慢



接奏〔洞房赞〕



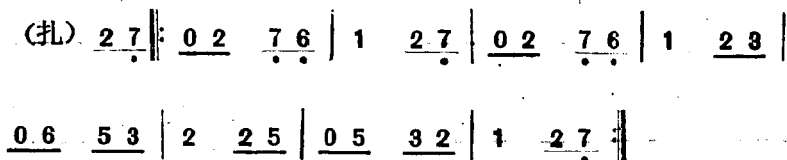
这种曲中加曲的演奏形式，巧妙地配合了演员的表演，使表演越发生动活泼、引人入胜。

当孙玉姣拾起玉镯回到屋内，激动、兴奋的心情尚未平静时，刘媒婆突然叫门。这时，舞台上出现了具有喜剧特色的比较紧张的场面。胡琴由比较平稳的“行弦”或奏〔春景〕突然转奏比较快速、节奏跳跃的〔斗蛐蛐〕。列谱如下：

$\frac{2}{4}$

斗 蛐 蛐

中快



〔斗蛐蛐〕的出现，把孙玉姣的兴奋、激动的心情，突然引向慌乱、紧张的场面。这一曲牌音乐，对孙玉姣既怕外人看出自己的心事，又不知把玉镯藏在什么地方为好的矛盾心理，揭示得恰到好处。

为了衬托和表现孙玉姣藏好玉镯后给刘开门时，尽力地掩饰她那慌乱的心情，并在刘的面前装作若无其事的样子时，乐队将

〔斗蛐蛐〕的速度逐渐放慢，然后转奏出节奏平稳、曲调舒缓的西皮〔八岔〕。此时，剧中人物（直至观众）的心情也都随着优美、舒缓的旋律而渐渐平静下来。

列谱如下：

八 岔

胡琴领奏（6 3 弦）

中速稍慢

$\frac{2}{4}$ (扎) $\underline{1 \cdot 2} :| \underline{6 \dot{1}} \quad \underline{6 5} | \underline{3 2} \quad \underline{1 2 3} | \underline{0 6} \quad \underline{5 \dot{1}} |$

$\underline{6 5} \quad \underline{4 3 5} | \underline{2 3 1} \quad \underline{2 2} | \underline{0 2} \quad \underline{3 3} | \underline{2 3} \quad \underline{2 3 1} |$

$\underline{6 2} \quad \underline{7 6 5 6} | \underline{1 6} \quad 1 | \underline{1 2} \quad \underline{3 2} | 3 \quad \underline{7 6 5 6} | \underline{1 2} \quad \underline{3 2} |$

3 $\underline{7 6 5 6} | \underline{1 2 3} \quad \underline{7 6 7} | \underline{7 0 2} \quad \underline{7 6} | \underline{5 \cdot 6} \quad \underline{7 6 5} |$

$\underline{0 5 6} \quad \underline{7 6 7} | \underline{0 \dot{2}} \quad \underline{7 6} | \underline{5 \cdot 6} \quad \underline{7 6 5} | \underline{0 \dot{1}} \quad \underline{6 5} |$

$\underline{4 3} \quad 5 | \underline{0 \dot{1}} \quad \underline{6 5} | \underline{4 3} \quad 5 | \underline{6 5 6 \dot{1}} \quad \underline{5 3} | \underline{2 3} \quad \underline{5 3} |$

$\underline{2 5} \quad \underline{3 2} | \underline{1 6} \quad 1 | 1 \quad \underline{1 \cdot 2} :|$

当剧情发展到刘媒婆为了揭开玉镯的“秘密”，当着孙的面亲自模仿傅、孙二人丢、拾玉镯全过程的表演时，乐队再次演奏〔洞房赞〕，以示前段情节的再现。媒婆表演的虽是前一段的情节，但是前一段戏是一对青年男女真实情感的自然流露，而后者

是位老太太（一般由丑行扮演）以故弄玄虚、既模仿又夸张地重复这一对青年男女的前一段戏。因此，这一段曲牌的演奏方法，必然随着演员的表演要做一些变化，也就是说，要尽量做到少含蓄、多直爽，少缠绵、多活泼。演奏技巧的这一变化，就能够把刘媒婆的形象刻化得惟妙惟肖。

《拾》剧中使用的胡琴曲牌在全剧的音乐中占了很大的比重。对整个剧情的发展，人物性格的刻划，以及演员表演的衬托等，都起到了非常重要的作用。

（二），《贵妃醉酒》中胡琴曲牌的伴奏及变化方法

《贵妃醉酒》是一出表现封建帝王、娘娘生活的以舞蹈和表演为主的正剧。

就此剧（以梅兰芳先生的演出脚本为例）中胡琴曲牌的应用来说，是极其丰富的。其先后使用的顺序是：〔正小开门〕〔正万年欢〕〔反万年欢〕〔反回回曲〕〔傍妆台〕〔反小开门〕〔正小开门〕〔柳摇金〕〔节节高〕〔鹧鸪天〕〔反八岔〕〔斗蛐蛐〕〔正八岔〕〔尾声〕等。一出六十分钟的剧目，选用了如此众多的曲牌，而其中的几首又不止一次地采用改调换弦的方法来演奏，可见此剧配乐曲的需用量之大。

下面就此剧运用曲牌的顺序以及这些曲牌的演奏方法等方面的情况做一介绍。

第一首曲牌是二黄〔小开门〕。随着悠扬婉转的乐曲声、一对对宫女手擎宫灯、龙凤扇，整齐地为杨贵妃“摆驾”。在乐曲中，除了用花盆鼓伴奏，用碰钟击拍外，还特意加上云锣或小堂堂等敲击乐器，发出丁丁当当的声响，使舞台上立即呈现出皇宫内院所特有的那种豪华、富丽的环境气氛。

杨贵妃上场唱完第一段〔四平调慢板〕，紧接唱段的尾音，乐队奏起〔万年欢〕。在乐曲声中，杨转身“归坐”，众宫女“归里”站立两傍。

〔万年欢〕在昆曲曲牌中属神乐类，善于表现天宫、仙界广阔无垠、无限美好的意境。这里是用来描写如同天宫仙界一般富丽堂皇，雍容华贵的宫廷生活。

在杨贵妃“起驾”赴百花亭的路上唱“好一似嫦娥下九重，清清冷冷落在广寒宫，啊！广寒宫。”后，选用了经过加工编曲的反二黄〔回回曲〕的一部分，作为众宫女、太监引杨行路的配乐。然后又很自然地转奏〔四平调原板〕过门，接唱“玉石桥斜倚把栏杆靠……”。此处传统的音乐伴奏都用“哑笛”（一种行弦的别称），由于哑笛的曲调比较单调，舞台效果显得平淡，所以用〔回回曲〕代替“哑笛”。此处〔回回曲〕代替“哑笛”的使用方法，为如何扩大京剧器乐曲牌的表现范围提供了新的启示。

当杨贵妃唱完“不觉来到百花亭”后，胡琴等紧接腔尾，用提高四度的方法奏起〔反万年欢〕。虽然仍是再现宫廷的环境，但是，用改调换弦的方法演奏（限于关系调），使音乐色彩发生变化，给人以新鲜之感，避免了同一曲调、同一色彩的重复。

唐明皇未能如约赴宴，杨贵妃心中不悦。由此引出杨独自饮酒等一连串的表演。为了配合“摆宴”及高、裴二太监、宫女轮流给杨敬酒时的表演，乐队分别演奏了〔傍妆台〕及反、正〔小开门〕。在这些曲牌的演奏中，运用了速度和力度上的一些变化方法，形成一种此起彼伏的音乐效果。

此剧所应用的〔傍妆台〕是按照大唢呐〔傍妆台〕的旋律，根据〔扬州傍妆台〕的曲调特点（通过“去工添凡”将其旋律提高五度或降低四度的转调方法而形成的另一种形式）并再次运用加花装饰等方法构成的。这一用胡琴演奏的〔傍妆台〕既保留了原曲的基本结构和基本特点，又较之原曲更为流畅、婉转了。

下面将三种〔傍妆台〕的曲谱一同列下，以示此种〔傍妆台〕的变化特点。

中速稍慢

大唢呐演奏的〔傍妆台〕（凡字调）

$\frac{2}{4}$ (龙冬冬冬) 3 5

膜笛领奏的〔扬州傍妆台〕（正宫调）

$\frac{2}{4}$ (多 多) 3

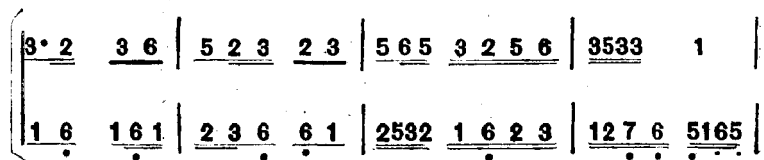
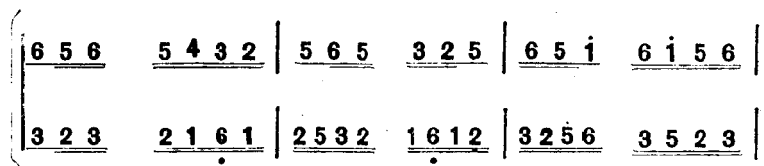
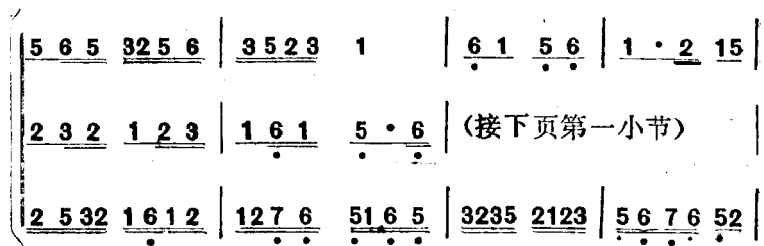
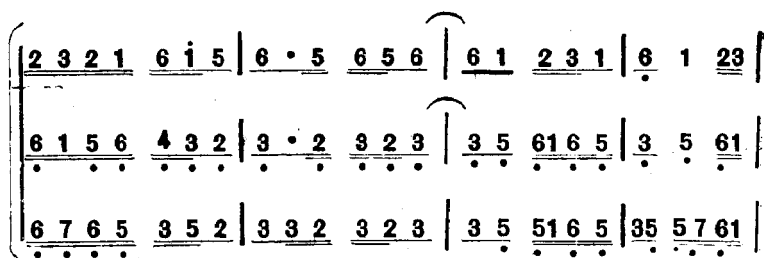
胡琴领奏加工后的〔傍妆台〕（5 2 弦）

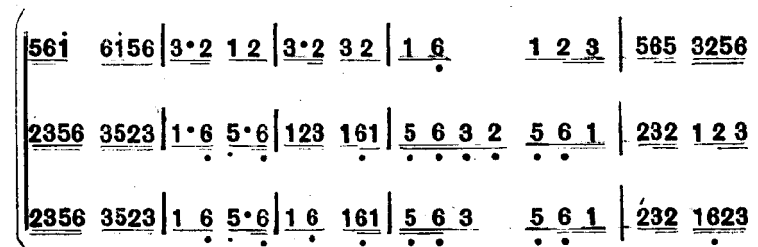
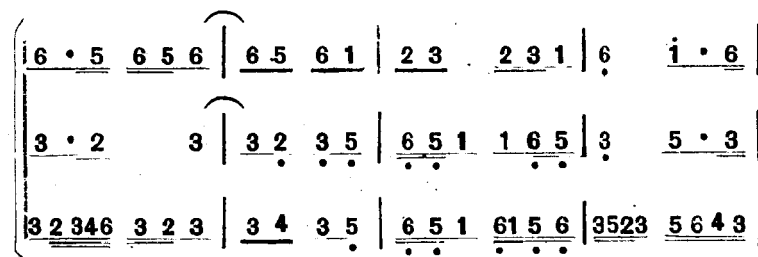
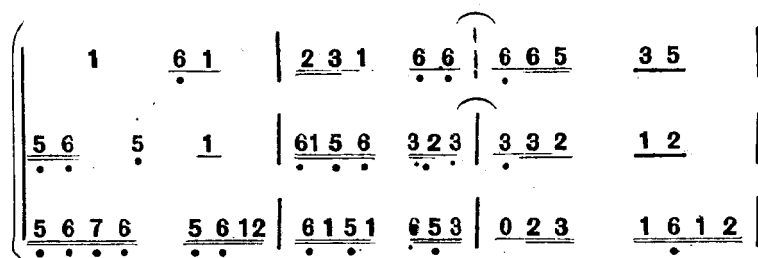
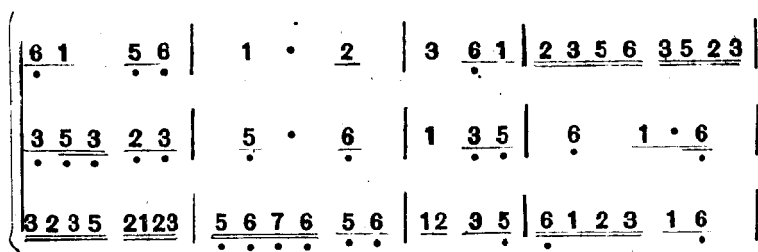
$\frac{2}{4}$ (多多) 6 5 1 2

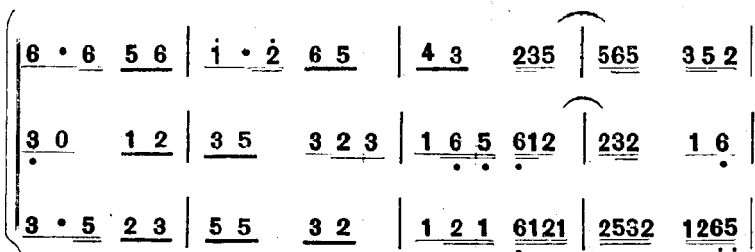
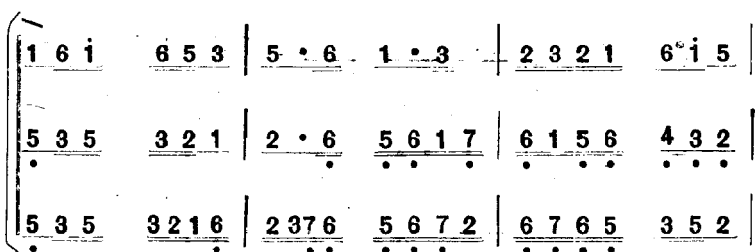
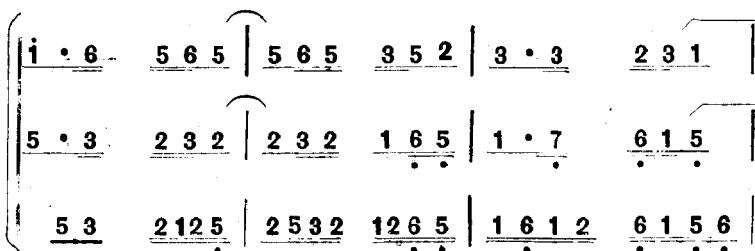
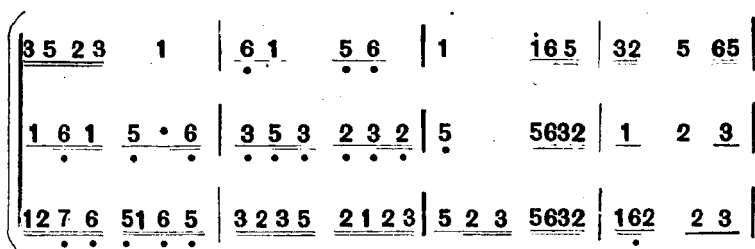
$\begin{array}{l} : \underline{6 \ 5 \ 1} \quad \underline{6 \ 1 \ 5 \ 6} \mid \underline{3 \cdot \ 5} \quad \underline{3 \ 2 \ 1} \mid \underline{2 \ 3 \ 2} \quad \underline{1 \ 6} \mid \\ \underline{2 \ 3 \ 5 \ 6} \quad \underline{3 \ 5 \ 2 \ 3} \parallel : \underline{1 \ 1} \quad \underline{0 \ 3 \ 2 \ 1} \mid \underline{6 \cdot \ 1} \quad \underline{5 \ 3 \ 2} \mid \\ : \underline{2 \ 3 \ 5 \ 6} \quad \underline{3 \ 5 \ 2 \ 3} \mid \underline{1 \ 6 \ 2 \ 3} \quad \underline{1 \ 6 \ 5 \ 7} \mid \underline{6 \ 2 \ 7 \ 6} \quad \underline{5 \ 6 \ 3 \ 6} \mid \end{array}$

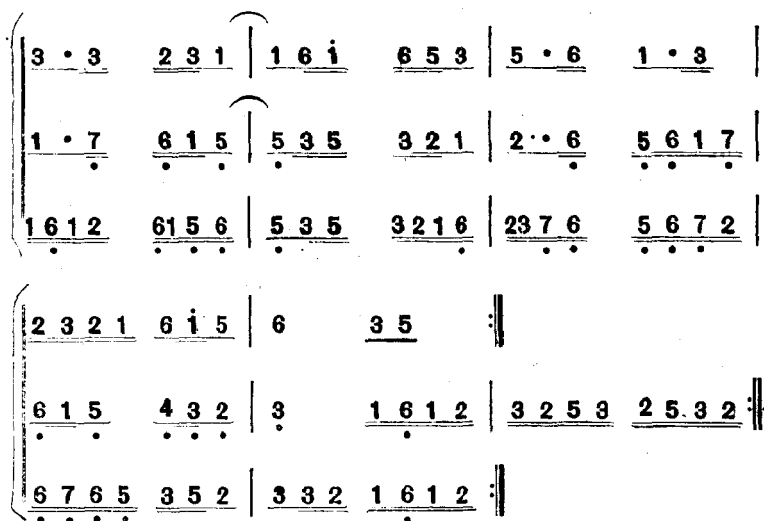
$\begin{array}{l} \underline{1 \cdot \ 2} \quad \underline{1 \ 2 \ 1} \mid \underline{1 \ 6} \quad \underline{1 \ 2 \ 3} \mid \underline{5 \cdot \ 6} \quad \underline{5 \ 6 \ 5} \mid \\ \underline{5 \cdot \ 6} \quad \underline{5 \ 6 \ 5} \mid \underline{5 \ 3 \ 2} \quad \underline{5 \ 6 \ 1} \mid \underline{2 \cdot \ 3} \quad \underline{2 \ 3 \ 2} \mid \\ \underline{5 \cdot \ 6 \ 7 \ 6} \quad \underline{5 \ 6 \ 5} \mid \underline{0 \ 3} \quad \underline{5 \ 7 \ 6 \ 1} \mid \underline{2 \ 3 \ 4 \ 3} \quad \underline{2 \ 1 \ 2 \ 5} \mid \end{array}$

$\begin{array}{l} \underline{5 \ 6 \ 5} \quad \underline{3 \ 5 \ 2} \mid \underline{3 \cdot \ 3} \quad \underline{2 \ 3 \ 1} \mid \underline{1 \ 6 \ 1} \quad \underline{6 \ 5 \ 3} \mid \underline{5 \cdot \ 6} \quad \underline{1 \cdot \ 3} \mid \\ \underline{2 \ 3 \ 2} \quad \underline{1 \ 6 \ 5} \mid \underline{1 \cdot \ 7} \quad \underline{6 \ 1 \ 5} \mid \underline{5 \ 3 \ 5} \quad \underline{3 \ 2 \ 1} \mid \underline{2 \cdot \ 6} \quad \underline{5 \ 6 \ 1 \ 7} \mid \\ \underline{2 \ 5 \ 3 \ 2} \quad \underline{1 \ 2 \ 6 \ 5} \mid \underline{1 \ 6 \ 1 \ 2} \quad \underline{6 \ 1 \ 5 \ 6} \mid \underline{5 \ 3 \ 5} \quad \underline{3 \ 2 \ 1 \ 6} \mid \underline{2 \ 3 \ 7 \ 6} \quad \underline{5 \ 6 \ 7 \ 2} \mid \end{array}$









杨贵妃借酒消愁，酒醉后有很长的一段表演及舞蹈。包括杨更衣时高、裴二太监搬花，杨更衣后看花、闻花、饮酒等。为了配合这些表演动作，选用的是胡琴曲牌中一首大型的曲牌——反二黄〔柳摇金〕。

〔柳摇金〕的曲调颇具悠扬、婉转的特色。在花盆鼓、碰钟等打击乐器的衬托下，显得优雅、混合，非常动听。前辈艺术家们鉴于此时舞蹈、表演等时间过长，为了避免只是一首曲牌无限反复的演奏方法，他们编创了名曰“翻五调”的〔柳摇金〕曲牌。所谓翻五调，就是将曲牌的曲调不变，按照向下大、小二度的转调关系将五首不同弦口的〔柳摇金〕连接起来演奏。即① 4 1 弦——② 5 2 弦——③ 6 3 弦——④ 7 4 弦——⑤ 1 5 弦。最后回到原曲反二黄的“1 5 弦”。这种转调手法在京剧音乐中是少见的。其演奏效果不但保留了原曲的特点，而且使人觉得新颖别致。但是，由于大多数演奏员在演奏技巧上的有限，以及月琴、三弦等乐器的定音、换把位等困难，这种翻五调的演奏

方法没有被普遍应用。

在〔柳摇金〕的演奏过程中，将配合杨贵妃三次（左、右、中）口叨酒杯“下腰”，并将酒杯中的酒喝完，然后再用口将酒杯放回托盘内等的高难表演技巧。演奏员除前两次使用加花、渐快、渐强等演奏方法外，当杨第三次用口叨起酒杯时，将〔柳摇金〕的曲调收住。紧接着以饱满的情绪奏起〔节节高〕（〔柳摇金〕合头的名称），直至杨喝完酒，将酒杯放回托盘内乐止。

〔节节高〕的曲调起伏跌宕，再用加花变奏的方法演奏，加之打击乐的全力衬托，使此曲的表现性能更加强烈。下面将〔节节高〕的基本曲调及加花变奏的曲调列谱如下：

$\frac{1}{4}$

节 节 高

中速

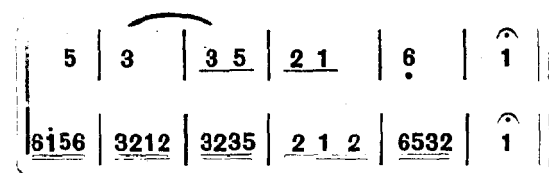
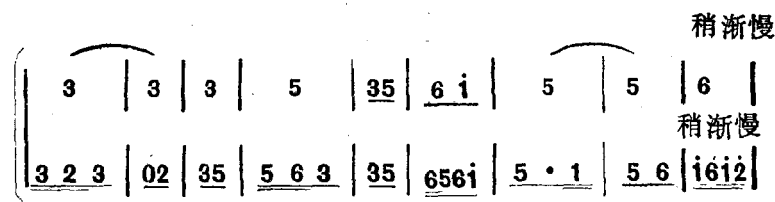
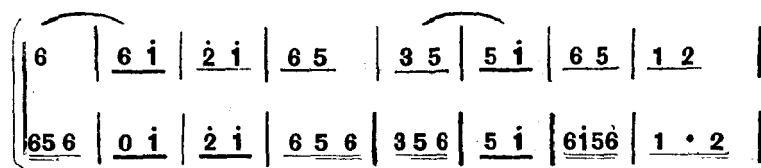
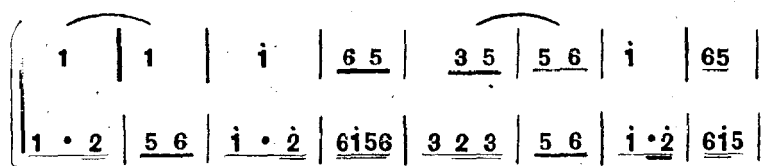
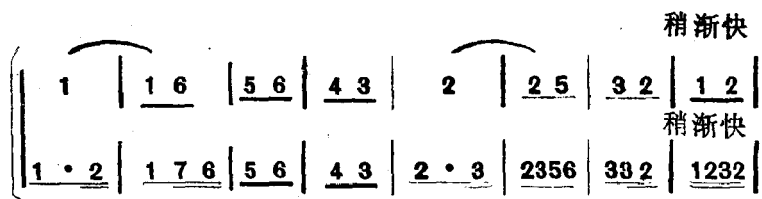
基本曲调 (冬 | 冬) | 2̣ 1̣ | 1̣ 2̣ | 1̣ | 1̣ | 2̣ 1̣ | 6 5 |

中速

加花曲调 (冬 | 冬) 1̣ | 2̣ 1̣ | 1232 | 1232 | 1245 | 2421 | 61̣57 |

6 | 6 6 | 5 1̣ | 7 6 | 5 | 5 | 6 5 | 1 2 |
6 5 6 | 6 7 6 | 561̣2̣ | 7 6 | 5 1̣ | 561̣2̣ | 61̣56 | 3212 |

3 | 3 | 2 5 | 4 3 | 2 | 2 | 32 | 1 2 |
3 2 3 | 3 4 3 | 2351̣ | 6543 | 2 · 3 | 2356 | 32 | 1232 |



此剧的后半场中，胡琴曲牌的数量同样是很的。由于几段唱腔的中间均有较多的舞蹈化了表演动作，仍需要选用胡琴曲牌作伴奏，以保持音乐的连续不断。先后选用的曲牌是：〔鹧鸪天〕、〔反八岔〕转〔斗蟪蛄〕、〔八岔〕以及“行弦”等。（曲谱从略）

一般剧目的结束都用大唢呐吹奏〔尾声〕合头，表示剧终。而这一剧目，为了保持全剧音乐风格的完整统一，改用胡琴演奏〔整尾声〕结束。这是我们值得学习和借鉴的一种变化形式。

《拾玉镯》和《贵妃醉酒》是两出思想内容和表现形式截然不同的传统剧目。一出反映的是通俗的民间生活，主人公是一位天真、活泼的农村少女；另一出反映的则是封建统治者最上层的一个生活侧面，主人公是一位雍容华贵的娘娘。虽然两出戏都以表演为主，但无论是从表演、唱腔、舞蹈还是音乐伴奏等方面，都采用了两种不同的表现形式和表现方法。

就胡琴曲牌的运用以及表现方法上的特点看，在活泼、欢快、充满民间生活气息并带有喜剧色彩的《拾玉镯》一剧中所应用的曲牌多是由民间音乐中提炼的。用西皮弦（6 3 弦）演奏，通过速度、力度等演奏方法的变化，显得轻松、愉快，同其唱腔、表演的风格融为一体，做到了形式同内容的统一。在反映宫廷生活的富丽堂皇，并带有忧怨情绪的《贵妃醉酒》一剧中，所应用的曲牌虽然大都产生于民间，但通过用二黄弦（5 2 弦）和反二黄弦（1 5 弦）演奏，以及速度力度、演奏技巧和伴奏方法等方面的变化，就变得优扬、婉转、华丽、多采。同其唱腔、表演、舞蹈融为一体，很好地配合和反映了该剧的基本主题。

京剧器乐曲牌的表现范围以及表现方法是极其广范、多样的。本人仅以一得之见抛引于众，肯求诸位专家及同行们不吝指正。

评剧传统剧目选

《马寡妇开店》

倪俊声 口述

新 蕾 记录

人物：马寡妇 店小二 书童 狄仁杰

马：啊哈（上）

〔帽头〕

（多罗 0 歹 歹 歹 歹弟 歹弟 歹 打…… 歹 0

歹弟弟 歹弟 歹 0 弟 歹）

（对）

青春媚妇夜孤眠，绣枕锦被半幅闲。（坐）

（打打 打打 歹 歹 弟弟 歹弟 歹 0 弟 歹）

（诗）

花开放蕊盈枝归，一对鸳鸯两下飞。

琵琶断弦难歌舞，青春一去永不回。（歹 弟弟 歹）

（白）

我马门李氏，许配马如虎为妻。自我过门，不幸公爹辞世，丈夫身亡，上有白发婆母，下抛婴儿不满三岁，家业单薄依指开店度日。（看介）（0 打打打打打歹）天色甚晚，不免唤来小二门外照客。（站介）小二哪里快来。

〔五锤〕

二：来了，来了（上）（打衣 歹 歹 弟 弟 歹）

掌柜的把我唤，上前问根源。

（白）掌柜的唤我有何吩咐？

马：你看天到什么时候了？

二：太阳快落了！

马：既是太阳快落了，你也该看看东来西往的，门外照客才是。

二：是。

马：小二。

二：东家。

马：咱们买卖人要说买卖话。

二：掌柜的请讲。

马：是您听——

孟尝君子店，

二：千里客来投。

马：好，好一个千里（扎奔儿 ^{客来投}
歹歹歹 扎扎歹）照客。（下）

（快）

（打 打打 歹歹歹 歹 ^{〃〃〃} 歹 歹 弟 利 歹）

二：待我照客一回。

（扎 3 2 | 1 2 3 5 | 2) ⁶ 5 | 5 3 | 2 | 0 2 |

小 堂 信， 出

2 2 | 2 2 | 0 2 | 2 6 | 2 2 2 | 0 ² 7 | 7 3 | 2 | 0 3 |

门 户， 腰 板 一 叉 客 招 呼。 南

0 3 5 | 2 | 0 3 5 | 6̣. 1 | 2 | 0 3 | 3 3 2 | 3 2 | 0 1 6̣ |

来 的， 北 往 的， 东 西 四 路， 上

0 3 | 2 | 0 5 2 | 6̣. 1 | 2 | 0 3 | 3 3 1 | 2 | 0 1 6̣ |

京 的， 下 场 的， 来 住 店 屋。 进

0 1 6̣ | 1 6̣. 1 2 | 0 3 | 3 3 | 6̣ 1 | 0 1 | 0 1 6̣ | 1 6̣. 1 |

店 还有 迎 风 酒， 出 店 还有

0 5 | 5 3 | 2 | 0 6̣ | 6̣ 2 | 2 2 | 0 3 2 | 0 6̣ | 3 2 |

茶 一 壶。 有 钱 没 钱 只 管 住，

0 3 | 3 3 | 7̣. 3 | 7̣. 7̣ | 3 3 3 | 2 | 3 5 | 2 |

从 来 没 留 过 客 爷 的 衣 服。 站 在 门

3
1 3 3 6̣ 2 2 (2535) 2 5 3 2 | 5 3 5 | 2) ||

外 吆 呼 客，

狄：（白）童儿。

童：（白）大叔。

〔长锤〕

〔垛头〕

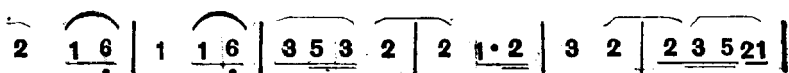
狄：（白）担书前往（同上）（扎扎 | 匡 七 | 歹 七 | 匡 累七 |

衣累 匡 | 衣铺 歹 | 匡 3 2 | 1 5 | 6̣. 1 | 2) 3 |

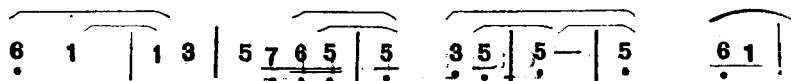
狄



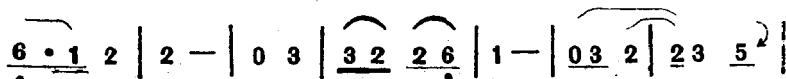
仁杰催马在中途。



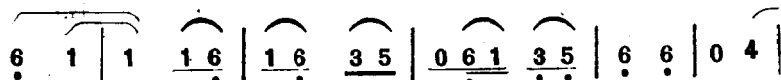
在家中辞别我的高堂老



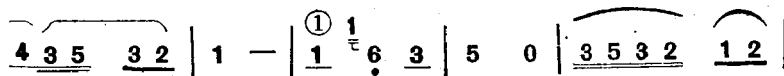
母，一心科考把



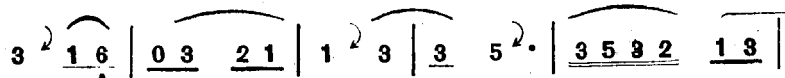
名图。行程正在四月的



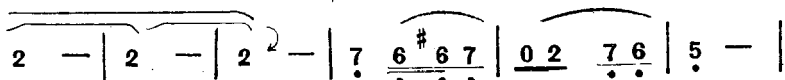
景，遍地里野草鲜花



齐出。童儿担书前引

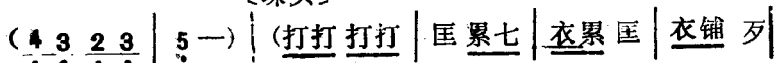


路，但又见红日滚滚



坠了西屋。

〔垛头〕



童白：天不早该住店啦。狄白：嗯。

匡) 4 | 4 3 5 3 2 | 1 ^② 5 5 3 | 0 5 3 5 | 0 1 1 6 |

童 儿 说 天 气 不 早 该 宿

3 - 2 | 0 7 6 | 5 6 7 2 | 6 7 6 5 | 3 5 | 5 7 |

店, 即 可 打 马 寻

7 2 5 6 | 1 [留板] 3 5 | 2 3 1 | 1 6 | 0 5 | 6 6 |

店 屋。 童 儿 担 书 把 庄 村

5 3 2 1 6 | 3 2 - | (扎扎 | 匡七 | 歹七 | 匡 累七 |

进,

衣累 匡 | 衣铺 歹 | 匡) 6 7 | 2 7 6 | 5 - | 1 6 1 |

(二) 走 上 前 来 道 声

0 5 . | 2 - |

辛 苦。

① 处也可唱成 1 1 6 | 3 3 0 |
童 儿 担 书

② 处也可唱成 0 5 | 5 3 | 5 3 5 | 0 |
天 气 不 早

二: (白) 客爷辛苦啦。

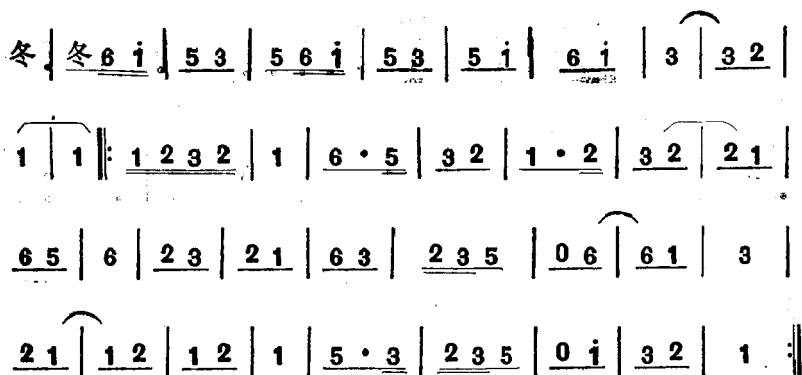
狄: (白) 此处可是店房?

二: (白) 是店房。

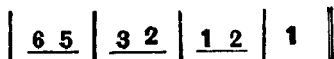
狄：（白）好，拉马。

二：（白）客爷请。（过场）

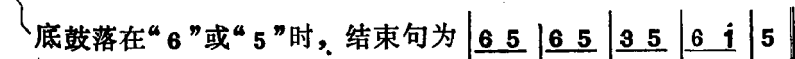
〔拜场〕（用大笛子）



底鼓落在“1”时，结束句为

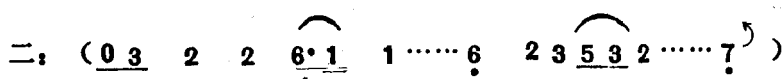


底鼓落在“6”或“5”时，结束句为



二：（白）客爷用什么东西好来准备？

狄：（白）明灯一盏，暖茶一壶。



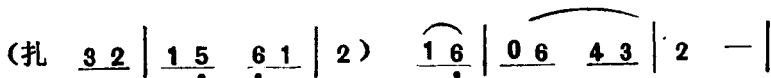
明 灯 一 盏 哪， 暖 茶一壶 哇。 唉

（白）客爷还用什麼？

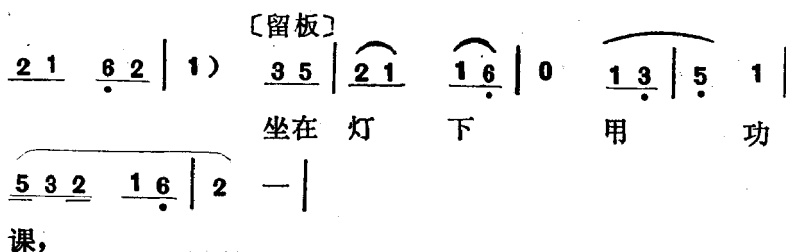
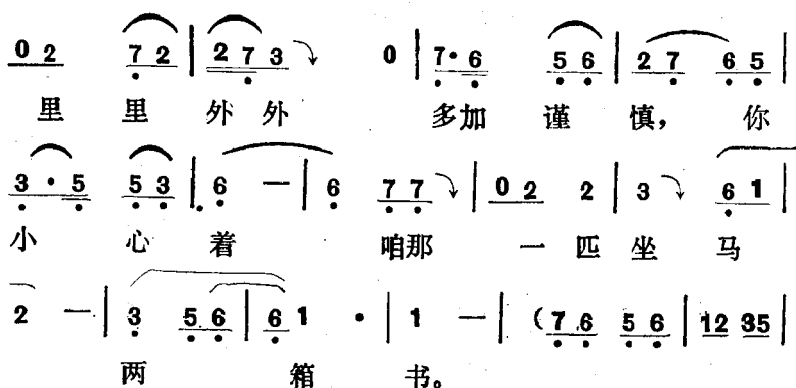
狄：（白）你且退下。

二：（白）是。

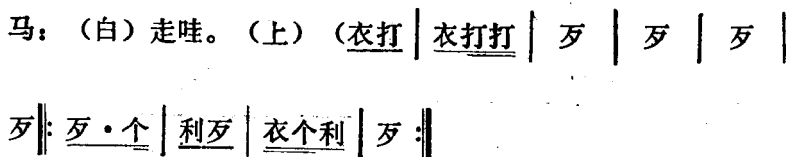
狄：（白）好洁净的店房。



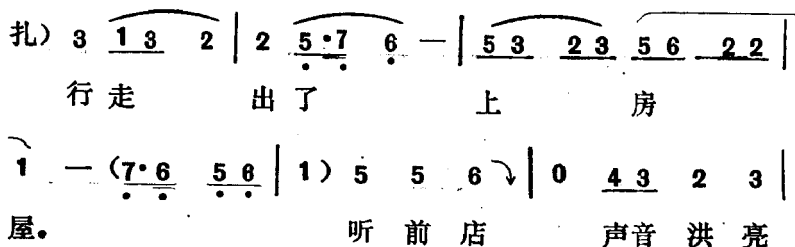
叫 书 童

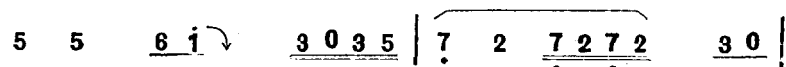


[手锣穗]

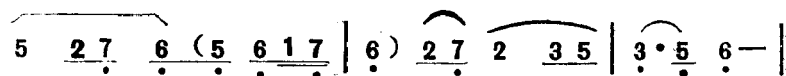


[中三眼]

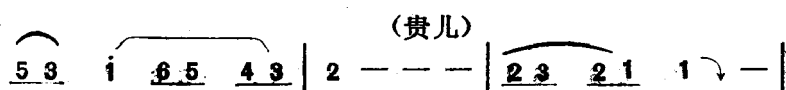




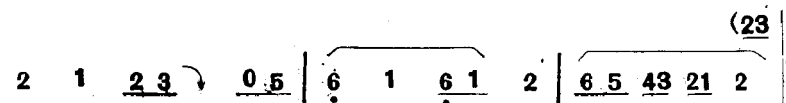
何 人 说 话 是 他 们 那 一



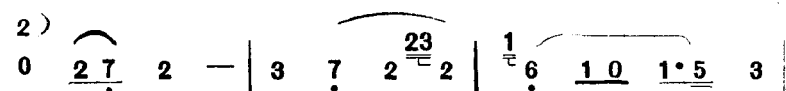
个, 又 是 马 咧



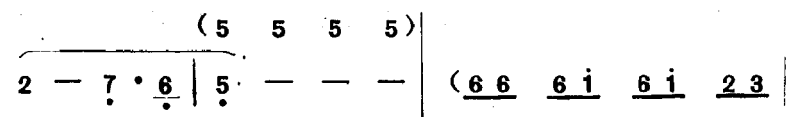
又 是 书。 来 至 在



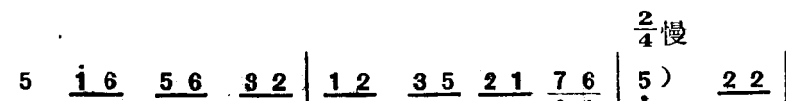
窗 棂 以 外 我 止 住 步,



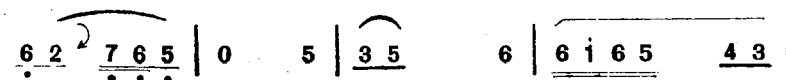
二 足 站 稳 舐 窗



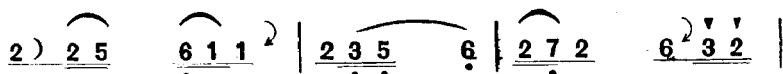
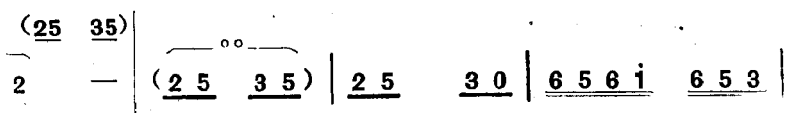
户



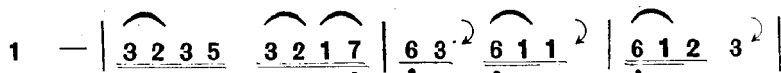
斜 身



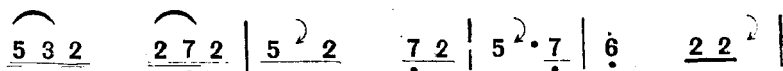
闪 目 往 里 观 看,



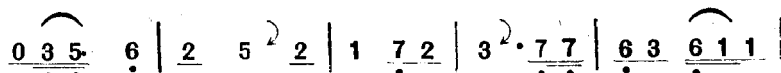
有 两 个 男 子 甚 是 对



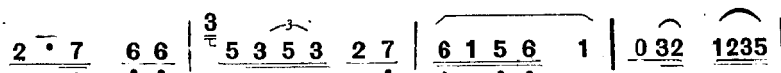
付。 坐 着 的 那 个 人 论 年 纪 满 不 过



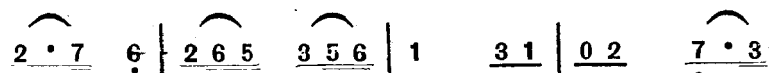
二 十 二 三 岁 呀， 那 个 站 着 的 十 四



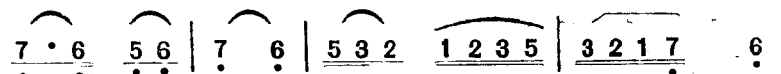
可 多 十 六 不 足。 那 个 坐 着 的 人 左 手 里



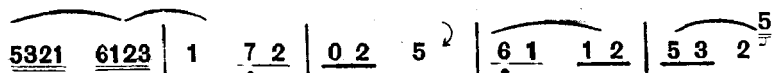
端 着 一 个 小 哇 小 茶 碗， 右 手



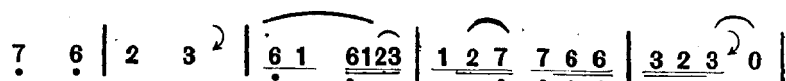
拿 着 一 本 书。 天 庭 饱 满



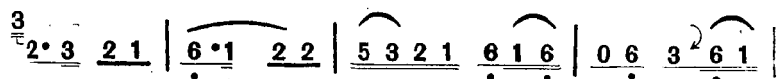
多 主 贵， 地 阁 方 圆



盖 世 无。 目 不 斜 视 把 书 看

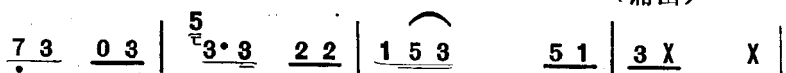


端端正正雅文儒。这个人的相貌

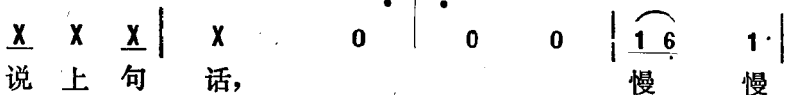
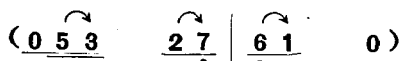


长了一个好可恨死个人哪！我这里

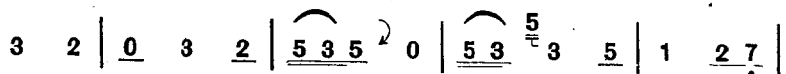
(诵出)



看他他看不见奴。若不然进房去

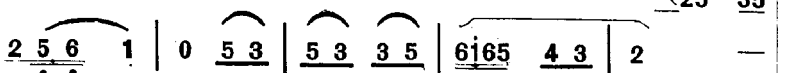


说上句话，慢慢慢



慢哪！生来乍到面目不熟。心犯

(25 35)

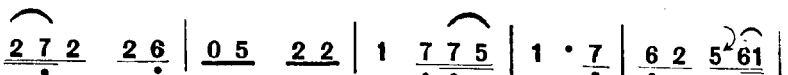


思想倒退几步，(衣打打打打)

[软翠头]

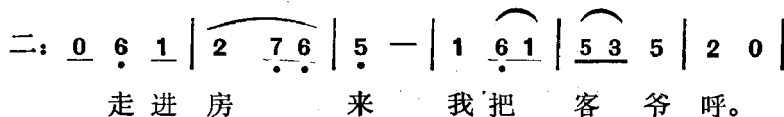
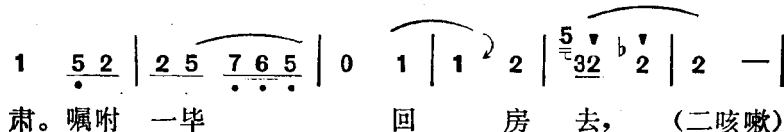
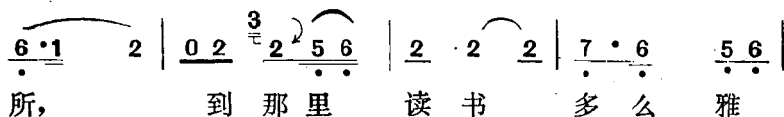
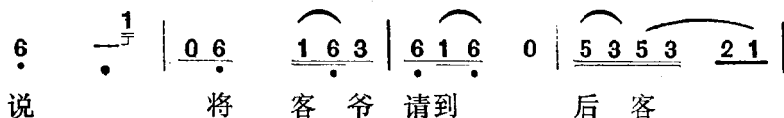
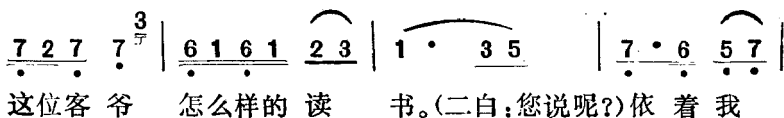
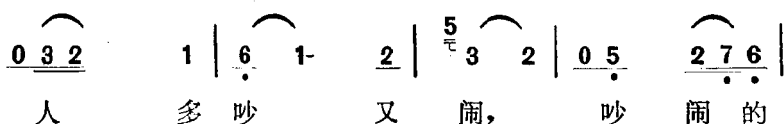


衣衣衣打衣(上二)回身来



叫声堂倌听清楚。我说堂倌啊，前店里

(二白：唉！)

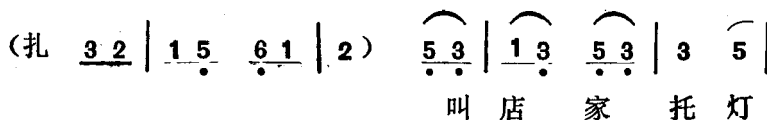


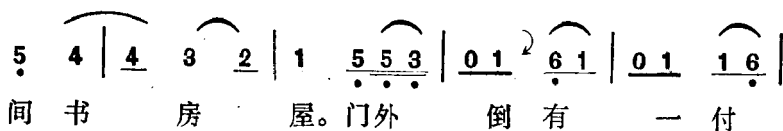
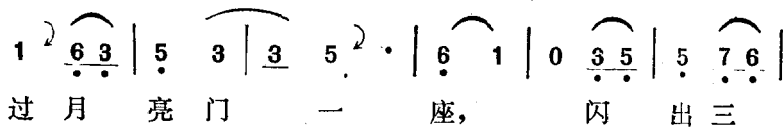
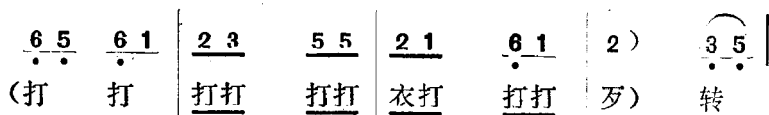
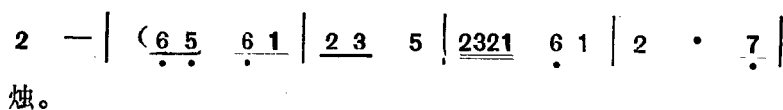
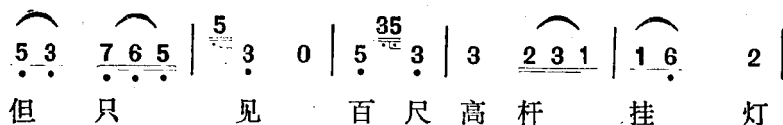
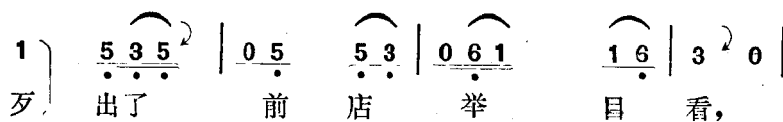
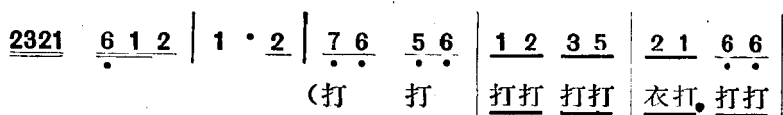
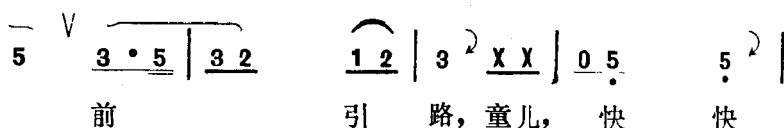
(白)客爷在这读书不大肃静,您请到书房吧。

狄: (白)怎么,还有书房?

二: (白)有书房!

狄: (白)好,托灯引路。





3² 0 | 2 7 6 | 5 3 6 5 | 0 6 | 1 6 4 3 2 |
对， 上 联 下 联 写 的 非

1 0 | 2 7 7 | 6 0 | 6 1 2 3 | 5 5 0 |
俗。 上 一 联 两 耳 不 闻

1 6 1 | 6 3 0 | 1 6 3 2 1 | 1² 0 | 7 6 5 |
世 间 语， 下 联 配 一 心

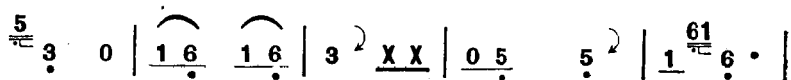
(诵出)
0 ¹6 3 | 3 1 2 | 2 1 1² | 0 X X | X X |
要 读 圣 贤 书。 仰 面 要 把 横 批
X 0 | (7 6 5 6 | 7 6 7 2 | 7 6 5 6 | 7)
看， 打 打 打 打 衣 打 打 打

二：（加白）客爷请进。

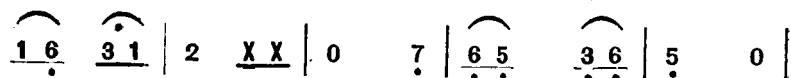
7 | 7 7² | 7 2 3 5 | 6 - | 7 2 2 3 | 3 5 · |
堂 傭 在 那 里 起 了 帘

5 - | (4 3 2 3 | 5 6 7 | 6 · 5 4 3 2 3 | 5 · 6 |
竹。

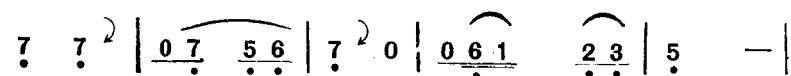
4 3 2 3 | 5 6 7 | 6 7 6 5 4 3 2 3 | 5) 2 7 | 6 5 3 5 |
(过场坐下) 太 师 椅



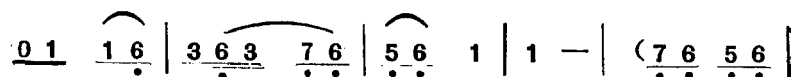
上 落 下 坐, 店家, 灯 光 挑 好



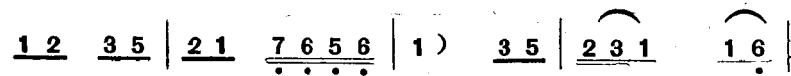
快 退 出。童儿, 跟 随 小 二



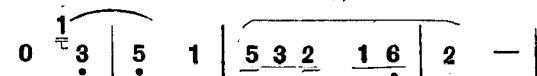
前 店 用 膳 你 想 着



明 日 早起 好 登 途。 (二白: 随



我来。) (二、童下) 坐 在 灯 下

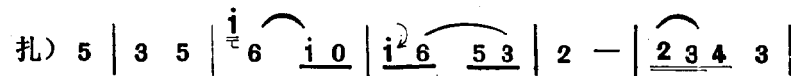


用 功 课,

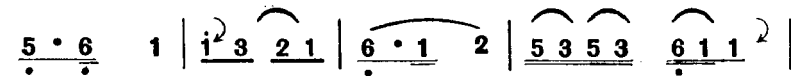
马: (白) 走哇。 (上)

[手锣穗]

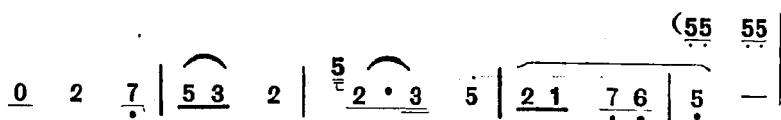
(衣打 | 衣打打 | 歹 | 歹 | 歹 | 歹 | 歹·个 | 利歹 | 衣个利 | 歹 |



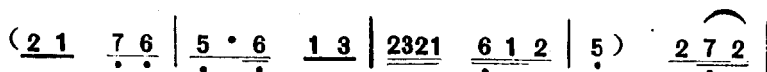
出 了 前 店 自 思 乎。 将 客 爷



请 至 在 后客 所, 到 那 里 呀

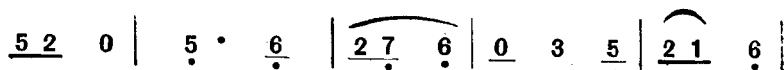


说 句 话 儿 问 清 楚。



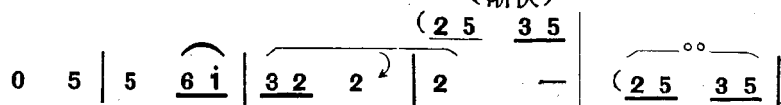
(进房)

轻启

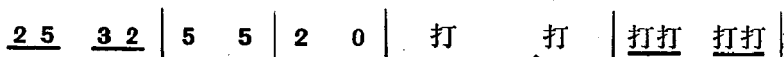


竹帘 把 房 进， 站 在 一 旁

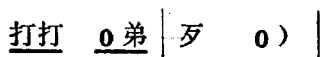
(渐快)



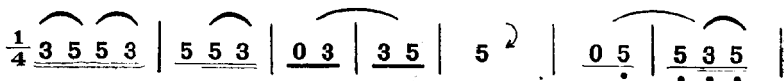
一 言 不 出。



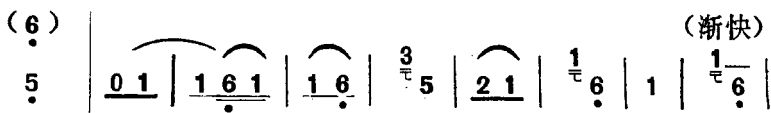
(狄见马，一怔)



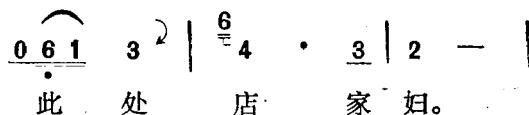
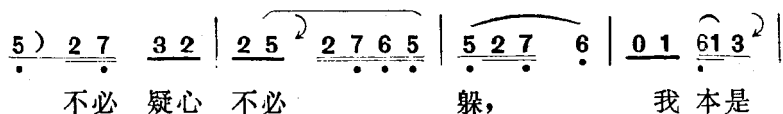
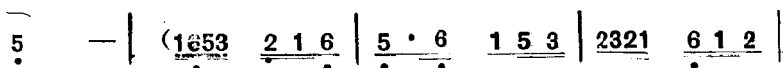
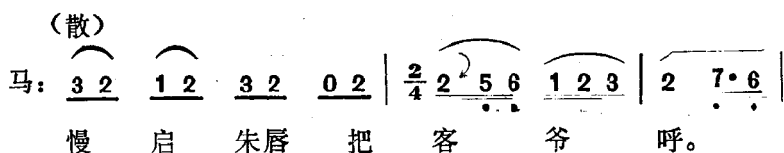
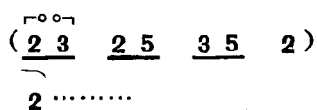
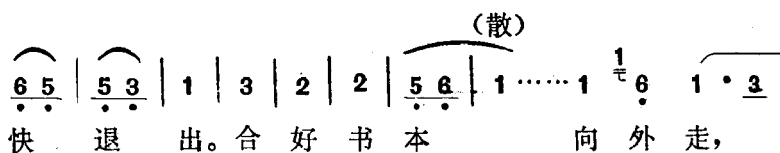
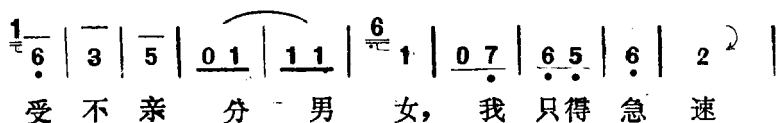
狄：(唱)



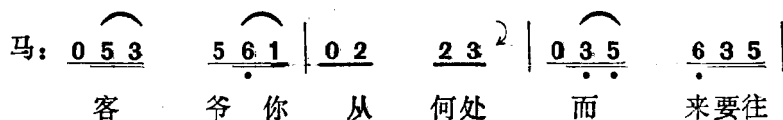
我 在 灯 下 把 书 看， 却 怎

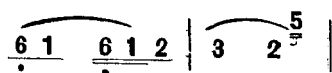


么 帘 启 进 来 一 少 妇。 授

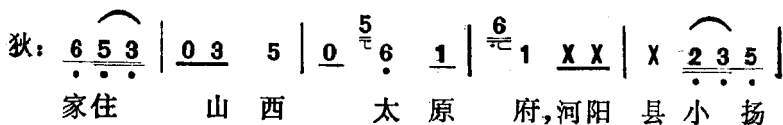
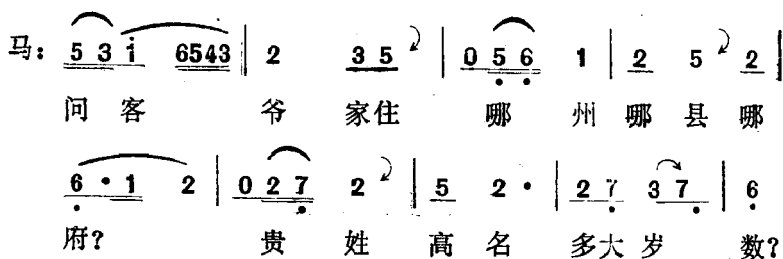
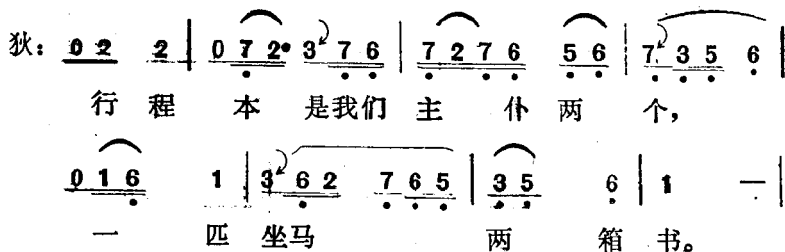
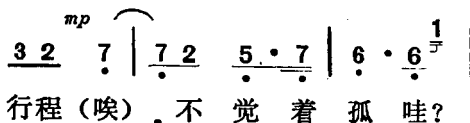
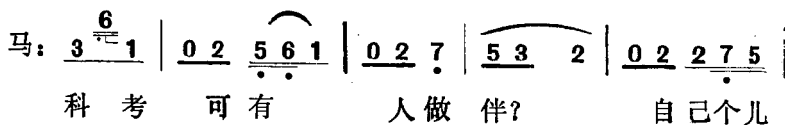


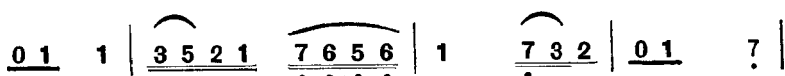
狄：原是店家嫂嫂。



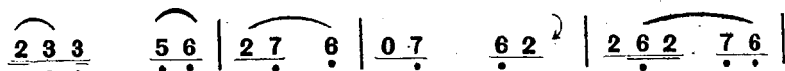


哪 里 去?

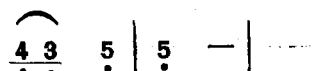




村 庄 有 我 的 住 处。 姓 狄 仁 杰



二 十 三 岁， 尊 母 命 科 考

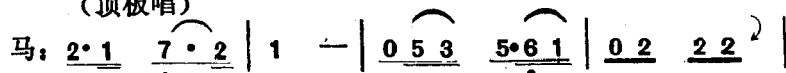


奔 京 都。

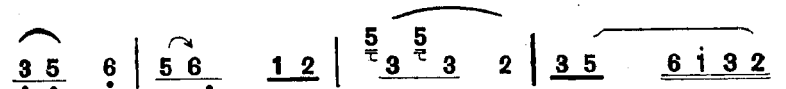
马：啊，您是科考去啊。

狄：正是。

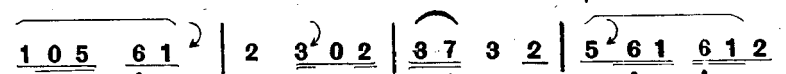
(顶板唱)



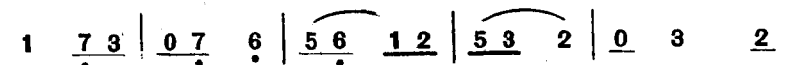
天 不 早 啦 客 爷 你 吃 什 么



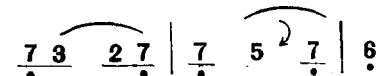
酒 来 用 什 么 饭， 你 把 (啊噢啊啊)



那 (噢 啊啊) 得 意 的 菜 名 儿 告 诉



奴。爱 吃 荤 来 爱 吃 素， 吩 咐



下 去 好 造 出

(半白半唱)

狄: $\underline{\underline{6\ 6\ 3}} \mid \underline{0\ X} \quad X \mid \underline{0\ X} \quad X \mid X - \mid \underline{0\ 6\ 1} \quad \underline{6\ 5} \mid$
荤素凉热全可以, 你与我

$\underline{\underline{5\ 3}} \quad 5 \mid \underline{6\ 2} \quad 2 \mid 2 \quad 0 \mid$
烫上酒一壶。

(稍快)

马: $\underline{5\ 3} \quad \underline{6\ 5} \mid \underline{5\ 5} \quad 6^2 \mid \underline{5\ 5} \quad \underline{5\ 3\ 6}^{\dot{1}} \mid \underline{2\ 1\ 6} \quad 1 \mid$
答应一声说知道, 不用客爷你老嘱咐。

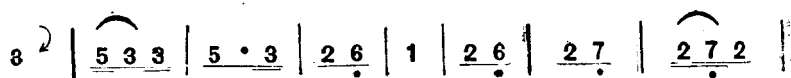
$(\underline{5\ 3} \quad \underline{2\ 5} \mid \underline{2\ 1\ 6} \quad 1) \mid 0 \quad 5 \quad \underline{2} \mid 5 \quad 1 \mid$
出了书房

$\underline{5\ 3\ 5} \quad \underline{2\ 3\ 1} \mid \underline{6 \cdot 1} \quad 2 \mid 0 \quad 5 \quad \underline{3} \mid \underline{5\ 3} \quad 3 \mid$
自思想, 不用告诉

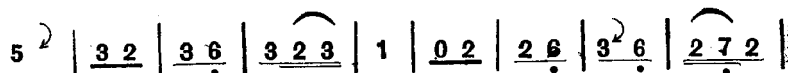
$6^2 \quad 2 \mid 1 \quad \underline{6\ 1}^2 \mid 0 \quad 6 \quad \underline{1}^2 \mid X \quad X \mid \underline{X\ 0} \quad X \mid$
大师傅。此菜我要亲手做, 嗯

$\frac{1}{4} \underline{5\ 3} \mid \underline{5\ 5} \mid \underline{5\ 3\ 2} \mid 1 \mid 0\ 6 \mid \underline{2\ 2} \mid \underline{6\ 2\ 6} \mid \underline{2\ 7\ 2\ 6} \mid$
扎上围裙下厨屋。小勺里掂油往大勺里

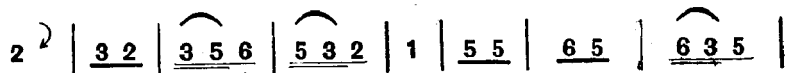
$2^2 \mid \underline{3\ 6} \mid \underline{3\ 3} \mid \underline{3\ 2\ 3} \mid 1 \mid \underline{0\ 1}^2 \mid \underline{6\ 6} \mid \underline{3\ 6} \mid \underline{3\ 2} \mid$
倒, 煎炒烹炸加工夫。做的是烹肚滴鱼



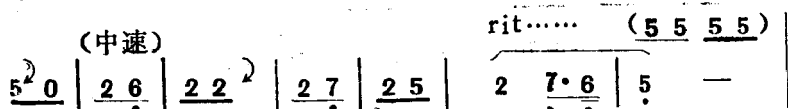
片，醋溜腰子炸排骨粳米稀饭下绿



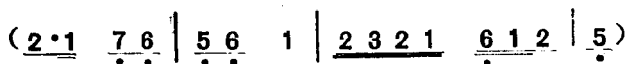
豆，香油打饼“各道”酥。陶盘里放好饭和



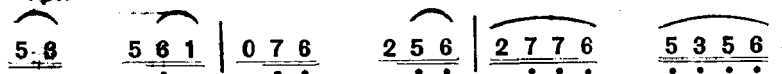
菜，白干好酒烫一壶。不多一时做完



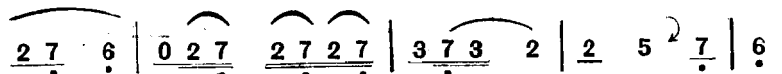
毕。连酒带菜端进书房屋。



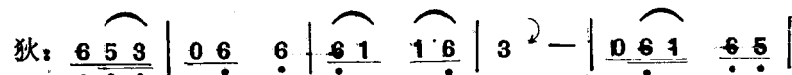
(慢)



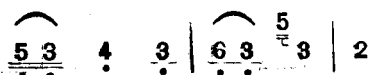
客 爷你 放下 书本 快 用



饭，菜要是凉了滋味不足。



一霎时间酒菜到，好一个



利索的大师傅。

马: $\underline{2\ 3\ 2\ 1} \mid \underline{7\cdot\ 2}\ 1 \mid \underline{0\ 6\ 1}\ \underline{3\ 2\ 3} \mid \underline{0\ 6\ 1}\ 3 \mid$

您 夸 奖 啦! 我 一 生 手 拙

$\underline{5\ 3\ 5\ 3}\ \underline{2\ 1} \mid \underline{6\cdot\ 1}\ 2 \mid \underline{0\ 1\ 2}\ \underline{3\ 2} \mid \underline{1\ 2\ 3}\ 2 \mid$

笨 又 鲁, 口 轻 咧 口 重 咧

$\underline{2\ 7\ 5}\ \underline{1\ 7} \mid 6$

多多的 喝一 壶。

狄: $\underline{3\ 5\ 6} \mid \underline{0\ 6\ 1}\ \underline{1\cdot\ 1} \mid \text{X}\ \text{X} \mid \text{X}\ 0 \mid \underline{0\ 5}\ \underline{5\ 3} \mid$

怎 么 此 菜 是 店 嫂 做?(马:正是)原 来

$\underline{1\ 2}\ \underline{6}\ 3\cdot \mid \underline{7\ 6}\ \underline{5\ 6} \mid 1\ - \mid (\underline{7\ 6}\ \underline{5\ 6} \mid \underline{1\ 2}\ 3 \mid$

店 嫂 会 造 厨。

$\underline{2\ 3\ 2\ 1}\ \underline{7\ 6\ 5\ 6} \mid \underline{1\cdot}$

马: (加白) 嗯, 有这么一点薄手艺儿, 客官, 您就多包涵吧!

(狄饮酒)

狄: $\underline{7}\ \underline{6\ 5} \mid \underline{3}\ 5\ 0 \mid \underline{3\ 2}\ \underline{1}\ 7 \mid \underline{7}\ 6\ (\underline{0\ 7} \mid \underline{6\ 5}\ \underline{3\ 5} \mid$

喝 杯 酒 清 香 味, (狄吃菜)

$\underline{6\ 7}\ 2 \mid \underline{6\ 7\ 6\ 5}\ \underline{3\ 5} \mid 6\cdot) \underline{5\ 3\ 5}\ 2 \mid 0\ 4\ \underline{6} \mid$

各 样 菜 儿

$\underline{4\ 3}\ \underline{2\ 3} \mid \underline{5\ 7}\ \underline{6\ 5} \mid \underline{3\ 5}\ 5 \mid 0\ \underline{1}\ 6\ \underline{6\ 1} \mid$

滋 味 足。不 多 时 酒 足 饭 也

$\overset{6}{\text{全}} 3 \quad \underline{X X} \mid 0 \quad 5 \quad \underline{7} \mid \underline{6 \cdot 5} \quad 3 \mid 0 \quad 5 \mid \overset{1}{\text{全}} 6 \quad 1 \mid 2$
 饱，店嫂，撤去杯盘我要读书。

马： $6 \quad \underline{6 \cdot 5} \mid 3 \quad \underline{1 \cdot 6} \quad 5 \mid 0 \quad \underline{5 \cdot 3} \quad 5 \cdot 5 \mid \underline{2 \cdot 3 \cdot 5} \quad \underline{5 \cdot 1 \cdot 3 \cdot 2} \mid$
 回身来打过漱口水，

($\underline{1 \cdot 1 \cdot 1}$)
 1 — | $\underline{2 \cdot 3 \cdot 5} \quad \underline{5 \cdot 1 \cdot 3 \cdot 2} \mid$ (稍快) $\underline{1} \cdot 3 \quad \underline{6 \cdot 1} \mid 0 \quad \underline{2 \cdot 7} \quad \underline{7 \cdot 6} \mid$
 忙把菜饭

$3 \quad \overset{5}{\text{全}} 3 \quad \underline{2} \mid 1 \quad \underline{3 \cdot 5} \mid \underline{2 \cdot 3 \cdot 1} \quad \overset{6}{\text{全}} 1 \mid 0 \quad 5 \mid 3 \quad 6 \mid$
 全撤出。急忙我把厨房

$\underline{6 \cdot 1 \cdot 6 \cdot 5} \quad \underline{4 \cdot 3} \mid 2 \quad - \mid (\underline{6 \cdot 5 \cdot 6 \cdot 1} \quad \underline{6 \cdot 5 \cdot 3} \mid 2)$

奔， (下)

狄： $\underline{5 \cdot 6} \mid 1 \quad \underline{7 \cdot 6} \mid \underline{5 \cdot 3} \quad \underline{5 \cdot 5} \mid 0 \quad \underline{1 \cdot 6} \mid \underline{0 \cdot 5} \quad \underline{3 \cdot 2} \mid$
 好一个大方的店家

1 $\underline{3 \cdot 5} \mid \underline{2 \cdot 3 \cdot 1} \quad \underline{1 \cdot 6} \mid 0 \quad \underline{1 \cdot 3} \mid 5 \quad 1 \mid \underline{5 \cdot 3 \cdot 2} \quad \underline{1 \cdot 6} \mid$
 妇。灯下观书用功课，

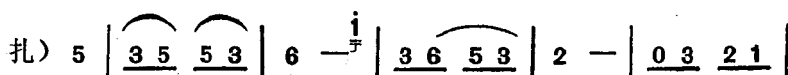
$\underline{2} \quad (\underline{0 \text{弟}} \mid \overset{\circ}{\text{歹}} \quad \underline{0 \text{弟}} \mid$

(下)

马： (内白) 走哇！ (上)

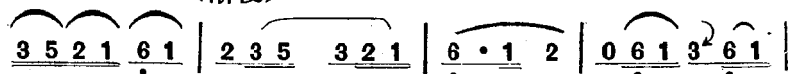
〔手锣穗〕

(衣打 | 衣打打 | 歹 | 歹 | 歹 | 歹 : 歹 · 个 | 利歹 | 衣个利 | 歹 :)

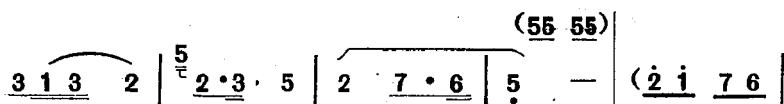


离 了 上 房 走 的 熟。 适 才 间

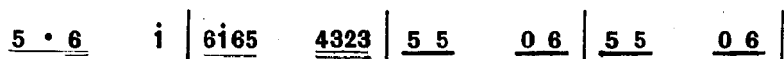
(渐慢)



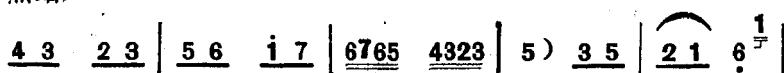
安 慰 了 老 婆 母, 我 只 得



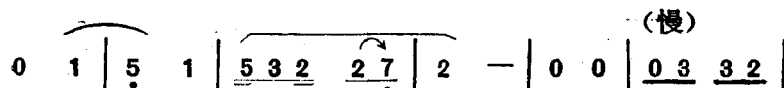
回 转。 自 己 房 屋。 (进屋,



点 蜡)

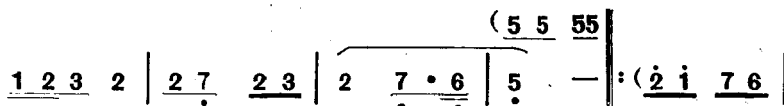


歇 息 歇 息

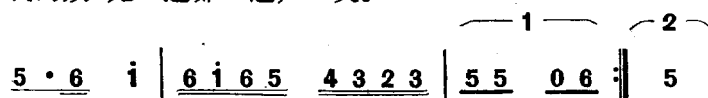


坐 床 上,

(慢)
(孩子哭) 忽 听 得



我 的 姣 儿 连 哪 连 声 哭。



(在润弦中加白) 哟, 罢了孩啦! 我们孩子饿了, 店客多, 妈也没工夫给你奶吃, 跟妈来吧, 啊! (抱介)

2 2 | 5² · 2 3 2 1 | 1 — | (2 3 5¹ 6 5 3 2 | 1) 3 5 5 3 5 |

妈的爱 (日啊) ! 这么半天

6 · 2 1 | 6 | 3 6 3 2 1 | 6 · 1 2 | 2 3 7 | 6 |

没吃着娘的乳, “后哭”咧

3 · 7 | 6 · 6 | 3 6 4 3 | 2 — | 3 3 2 1 | 1 — |

别哭咧你不用哭。妈拍着,

3 6¹ 3 | 2 — | 2 3 2 1 | 7 2 | 1 — 6¹ |

妈抱着一着, 妈搂着

5 3 5 | 2 3 1 | 6 · 1 2 | 3 2 7 | 2 — | 1 2 3 |

快吃口乳, 猫来咧, 狗来

2 — | 1 2 3 | 2 · 2 | 2 7 3 | 2 — | 2 1 2 3 2 |

了, 宝贝(日啊), 快睡觉吧, 等为娘

(一更)
1 2 3 7¹ 2 | 6 1 6 5 3 | 2 7 · 6 | 5 — | (腾 — |

我与你打妈虎。 (鼓)

塔一) | 2 2 5 2 | 2 2 7 6 5 | 5 2 7 6 | 0 1 1 3 2 |

(锣) 忽听樵楼一更鼓, 小孩子

3 2 3 2 0 | 2 7 6 | 5 2 7 | 6 (0 7 | 6 6 0 7 |

睡觉还会打呼噜。 (拍孩子)

6 6 0 7 | 6 5 3 5 | 6 7 2 | 6 7 6 5 3 5 |

mp

6—) | 6 · 5 | 6 · 5 | 6 5 6 5 | 6 1) (0 7 | 6 6 0 7 |

噢

(拍孩子)

6 5 3 5 | 6 7 2 | 6 7 6 5 3 5 | 6 0) | 2 · 7 |

噢

2 · 7 | 2 7 | 7 2) (0 3 | 2 1 6 1 | 2 3 5 |

2 3 2 1 6 1 | 2 0 3 | 2 1 6 1 | 2 3 5

(打 打 打打 打打)

2321 6 1 | 2 6 1 | 5 1 | 5 1 2 | 5 3 2 |

衣打 衣打 歹) 哄 的 姣 儿 睡 着 了 觉,

0 2 2 5 6 | 2 6 | 5 3 2 | 1 — | 0 3 6 1 |

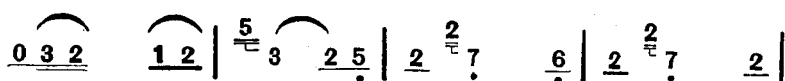
真 叫 我 难 心 气 长 出。 想 起 了

3 7 6 | 5 3 5 3 2 1 | 6 · 1 2 | 0 2 2 6 |

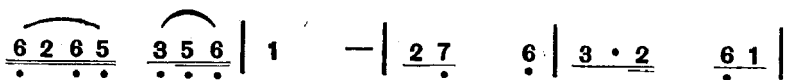
书 房 的 那 位 店 客 (念“且”), 不 单 是

2 5 2 | 7 · 6 5 6 | 1 — | 2 7 6 | 3 2 3 6 1 |

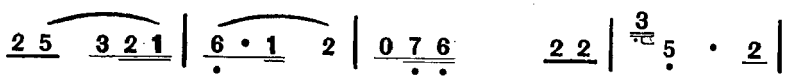
人 好 多 么 雅 儒。 常 言 说 郎 才 必 得



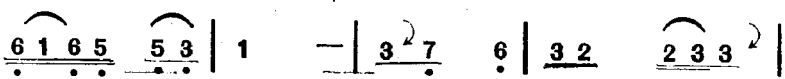
配 女 貌， 可 最 怕 是 遇 上 个



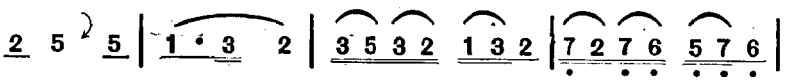
丑 媳 妇。 真 要 是 他 的 媳 妇



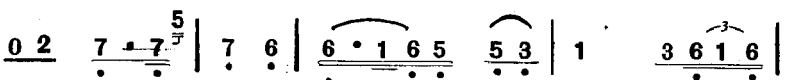
长的 好， 他们 小 两 口 儿



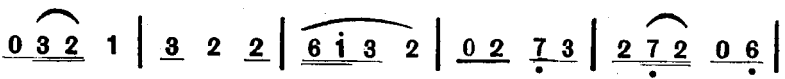
多 么 对 付。 像 人 家 男 人 出 外



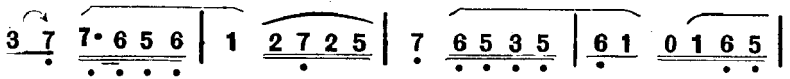
有 日 回 转， 谁 像 我 呀 哪 像 我 呀



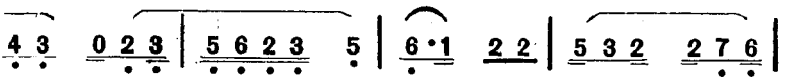
摔 碎 的 菱 花 难 以 照 图。 思 想



到 在 难 心 的 处， 濮 漱 漱 两 眼 我



落 下 泪 珠。(咧)



短 命 的 夫

5 — | (656i 6i23 | 53i6 5632 | 1235 2176 | 5) 2 2 |

哇!

心灰

2 5 7 6 5 | 0 1 | 6 2 | 5 3 0 2 2 7 | 2 — |

意乱

合 二 目,

(2 5 3 5 | 2 5 3 | 656i 6 5 3 | 2 —) | (稍快) 7 6 5 6 |

瞧见 我的

2 7 . 6 | 3 1 5 6 | 1 — | 0 2 2 | 5 6 1 |

丈 夫 走 进 房 屋。 不 言 不 语

0 2 2 | 3 2 | 0 2 5 | 2 3 6 | 3 5 6 |

床 上 坐, 两 眼 不 住 的 瞅 着

1 5 6 | 2 7 7 6 | 3 2 3 2 | 3 3 5 6 1 | 6 1 2 |

奴。我的 丈夫 啊! 一年 多的 光景 你往 哪 里

3 1 2 | 0 3 3 1 2 | 3 2 . 2 | 1 5 3 |

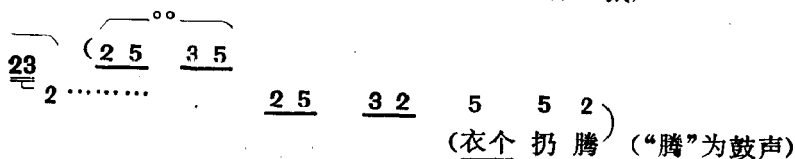
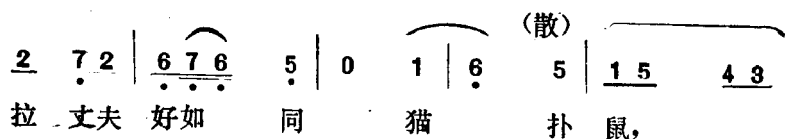
去 来 着? 今 日 里 回 来 可 想 死

2 7 . 6 | 5 (5 5 5 5) | (4 3 2 3 | 5 6 1 |

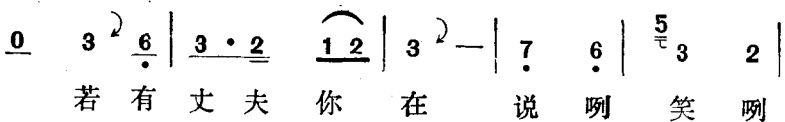
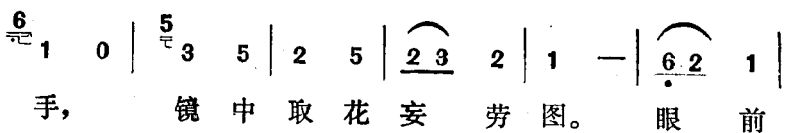
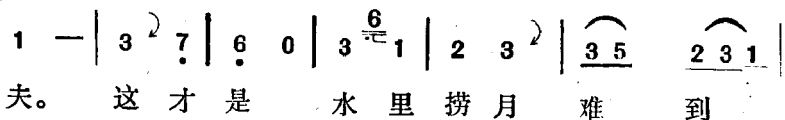
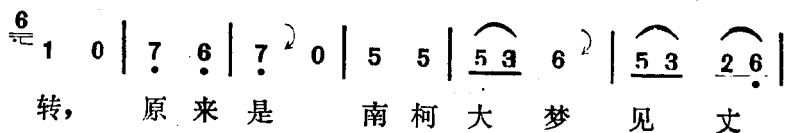
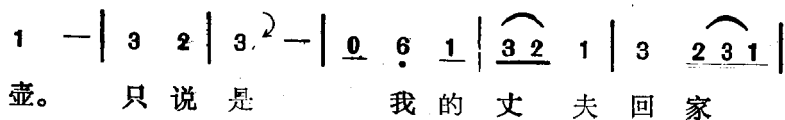
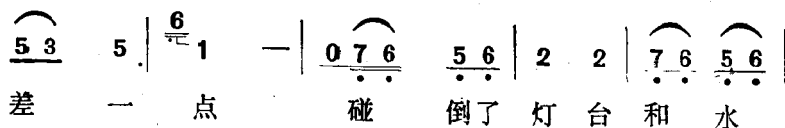
奴!

6 5 4 3 2 3 | 5)

(在润弦中加白) 丈夫, 你可回来了!



(稍快)



6 . 1 | 6 2 | 2 2 2 6 | 1 5 6 | 2 7 7 |
打 咧 闹 咧 多 么 对 付。 我 的 丈 夫

6 0 | 2 5 6 1 | 0 3 2 | 3 5 3 2 | 1 3 2 |
哇！ 你 一 死 抛 的 我 好 苦，

(稍慢点)

3 3 2 | 0 3 5 2 2 | 1 3 2 2 | 2 3 3 5 | 2 7 6 |
咱 家 中 油 瓶 子 倒 了 都 没 有 个 人 扶。

(5 5 5 5) |
5 . — | (3 2 7 6) | 5 6 1 | 2 3 2 1 6 1 2 |

(稍快)

5) 3 5 | 6 1 | 5 6 1 | 3 2 | 3 2 0 | 0 7 6 |
想 起 来 书 房 的 那 位 客， 这 般

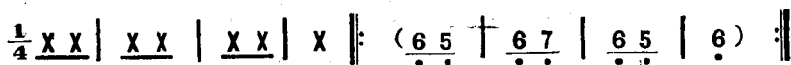
2 7 | 6 5 5 3 | 1 — | 0 3 3 2 | 6 1 | 3 7 2 |
时 候 不 能 睡 熟。 何 不 找 他 会 一

3 2 0 | 3 1 3 | 2 — | 2 2 | 2 7 2 | 7 7 6 5 6 7 |
会， 我 与 他 谈 今 论 古 开 开 我 的 心

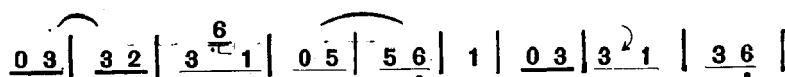
6 (0 7) | 6 5 3 5 | 6 7 2 7 | 6 5 3 5 | 6 0 7 |
腹。

(在润弦中加白) 我想，我是店里掌柜的，要是找老客说个话
儿，可以吧？嗯！就这么办！

(半白半唱)

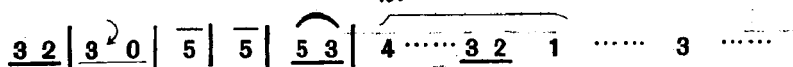


主意 一定 把他 找，

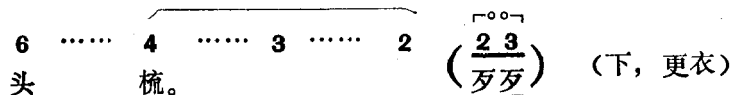


回 身 生 好 水 火 壶。 桌 案 上 稳 好

(散)



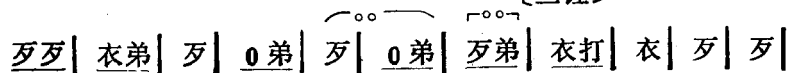
菱 花 镜 重 新 换 装 把



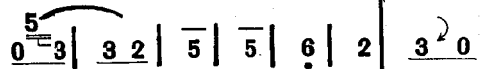
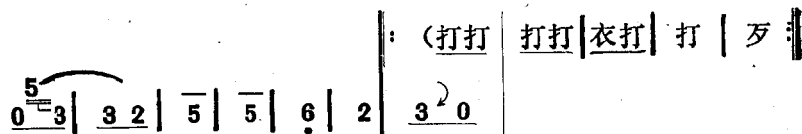
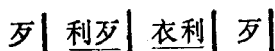
〔双翻绕〕



〔三锤〕



(上)



面 对 菱 花 把 衣 正，



0 3 | 3 2 | 3 | 5 2 | 6 1 | 2 | 1 | 0 X | X X | X | X |

急 忙 开 放 两 扇 门 户。 悄 悄 迈 步

(打打 | 打打 | 衣打 | 打 | 歹) |
X | X | X | X | X | X |

往 外 走，抬 头 看

0 2 | 2 5 | 5 | 2 | 5 | 2 | 1 | 0 3 | 3 2 | 3 | 6 | X |

满 天 星 斗 一 齐 出。 月 亮 门 里 送

(打打 | 打打 | 衣打 | 打 | 歹) |
X | X |

二 目，

0 5 | 5 5 | 5 | 3 5 | 6 1 | 2 | 1 | 0 X | X X | 3 |

书 房 以 里 秉 着 灯 烛。 前 店 的 老

6 1 | 3 2 | 2 2 | 3 2 | 0 7 | 7 2 | 1 | 0 5 | 5 2 |

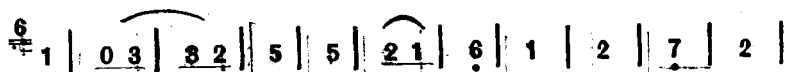
客 都 睡 着 了 觉， 这 时 候 婆 母

5 | 5 | 2 1 | 6 2 | 1 | 0 | X | X | 0 | X | X | 0 | 0 |

不 知 孩 子 也 不 哭。 凑 巧 凑 巧

X | X | X | X | 0 | X | 0 | 2 3 | 4 | 3 | 0 5 | 5 5 2 |

真(带出笑声来)凑 巧！ 我 们 二 人 今 夜



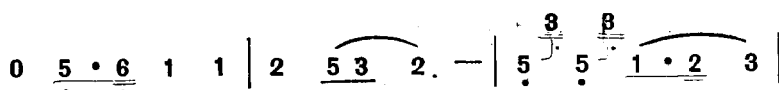
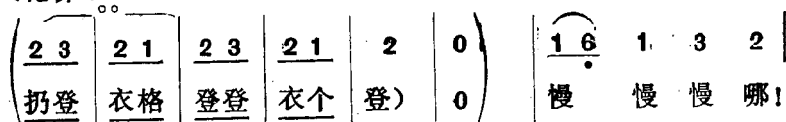
晚 画 成 一 张 鹊 桥 图。高 兴 不
散



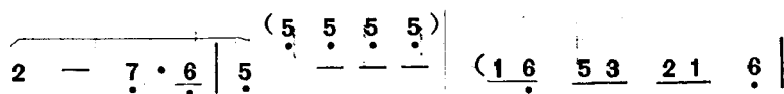
止 紧 走 几 步，

〔花梆子〕

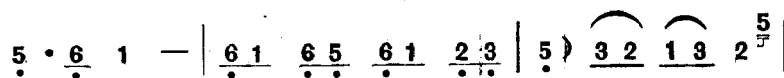
(慢)



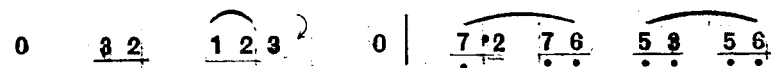
我 这 心 头 小 鹿 跳 跳 噢



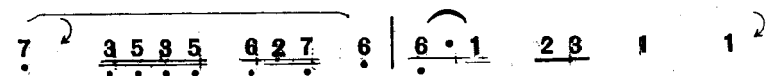
噢。



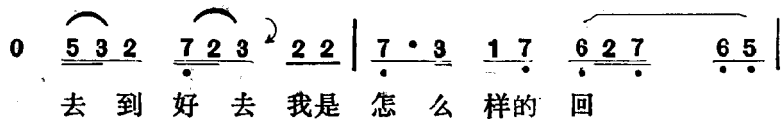
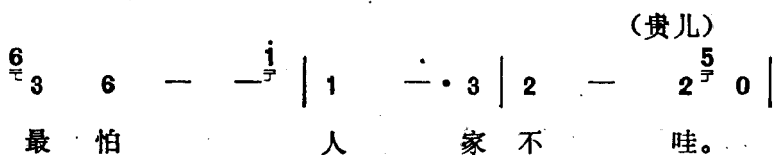
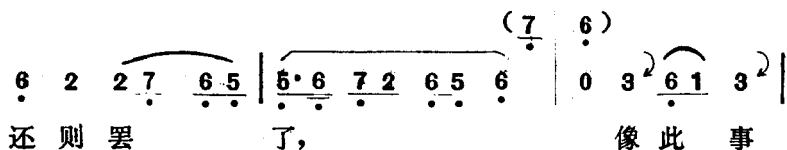
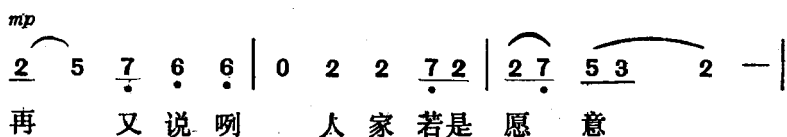
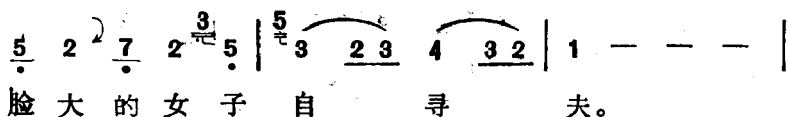
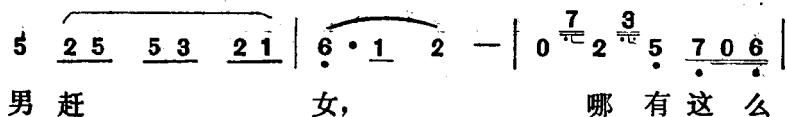
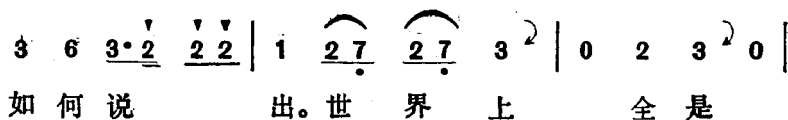
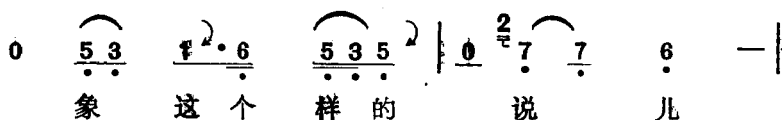
见 了 他

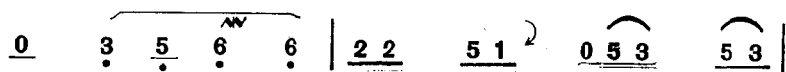


无 非 想 是 成 恩

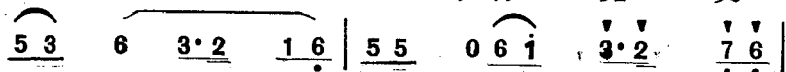


爱， 好 没 有 羞 哇！

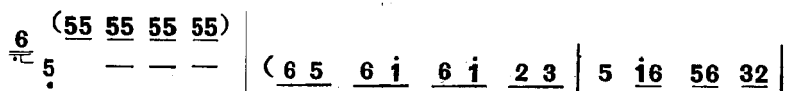




转, (安 哪) 岂不 是啊 见 笑

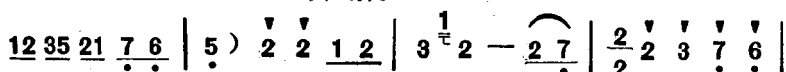


羞 辱 白搭 了 辛

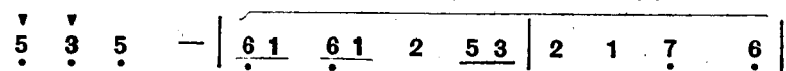


苦。

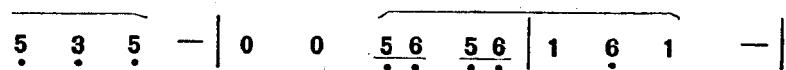
〔十三咳〕渐快



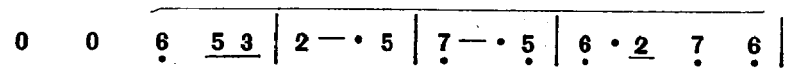
压压我的 心 火 往 回



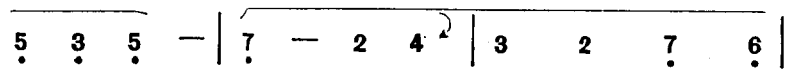
里 走,



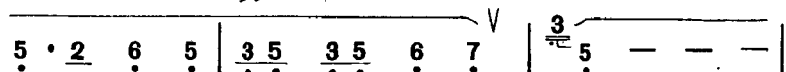
唉



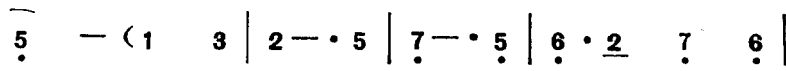
唉



唉



唉



5̣ 3̣ 5̣ — | 1̣ 6̣ 1̣ 2̣ 2̣ | 0̣ 2̣ 7̣ 6̣ | 5̣ · 2̣ 6̣ 5̣ |

3̣ 5̣ 3̣ 5̣ 6̣ 1̣ | $\frac{2}{4}$ 5̣ 6̣ 3̣ | 6̣ 1̣ 5̣ | 6̣ 3̣ 6̣ | 6̣ 1̣ 5̣ |

进 房 来 拍 了 拍 孩 子

5̣ 2̣ 5̣ 6̣ | 4̣ 3̣ · 2̣ | 1̣ — | (6̣ 1̣ 6̣ 5̣ 3̣ 5̣ 2̣ 3̣) | 1̣ 0̣ 2̣ |

提 了 提 灯 烛。

1̣ 1̣ 0̣ 2̣ | 1̣ 1̣ 0̣ 2̣ | 7̣ 6̣ · 5̣ 6̣ | 1̣ 2̣ 3̣ 5̣ |

2̣ 3̣ 2̣ 1̣ | 6̣ 1̣ 2̣ | 1̣ 0̣ 2̣ :

(在润弦中加白) 我想, 也有二更多天, 我这寡妇失业的, 上赶着找人家, 人家老客要问: “店嫂, 这般时候还不睡觉, 你到书房做什么来了?” 那我就说……啊! 嗯! 没啥话跟人家讲。就说找人家去? 什么是个引由呢? (想介。乐停) 唉! 有了。

$\frac{1}{4}$ 5̣ 5̣ 2̣ | 6̣ 1̣ | 0̣ 3̣ | 3̣ 2̣ | 3̣ 2̣ | 0̣ 3̣ | 3̣ 5̣ | 5̣ 3̣ | 5̣ 5̣ |

瞧 见 水 壶 还 未 灭, 一 条 妙 计

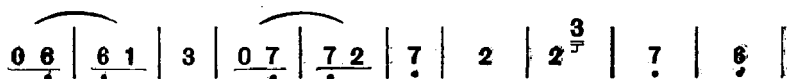
(半白半唱)

5̣ 3̣ | 2̣ | 1̣ | 0̣ 3̣ | 3̣ 5̣ | 1̣ | 0̣ X̣ | X̣ X̣ | X̣ | X̣ X̣ |

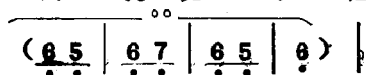
上 心 腹。 那 书 生 应 不 应 的

X̣ X̣ | X̣ X̣ | X̣ | X̣ X̣ | 0̣ X̣ | X̣ | 0̣ 3̣ | 3̣ 2̣ | 5̣ 2̣ |

我 是 一 定 会 他 一 会, 他 若 问



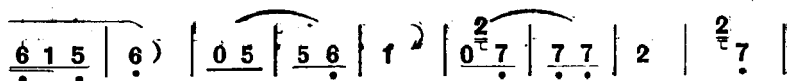
我 就 说 与 他 送 来 茶 一 壶。



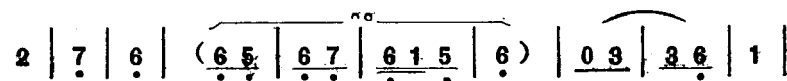
(在润弦中加白) 我想, 他正在念书的时候, 我是店里店掌柜的, 给老客送水去, 恒是没啥乱吧?! 嗯, 就这么办。



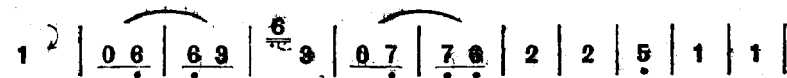
心 急 手 快 烧 开 了 水, (烧水, 沏茶)



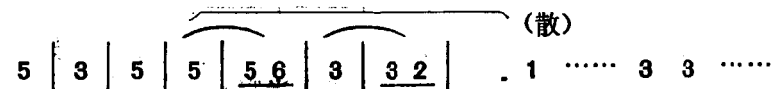
我 把 这 大 叶 香 片



沏 一 壶。(沏好, 盖壶盖, 提起壶, 拿茶碗) 左 手 拿



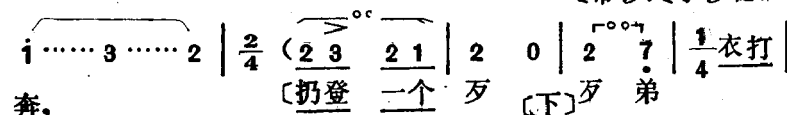
着 小 茶 碗, 右 手 提 着 “鲁 子” 壶



急 急 忙 忙

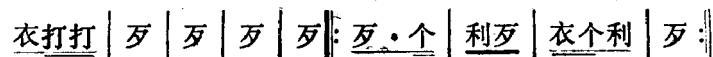
书 房

[带锣][手锣穗]



奔,

[扔登 一个 歹 [下] 歹 弟



狄: $\frac{2}{4}$ 0 $\underline{3\ 5}$ | $\underline{2\ 1}$ 1^2 | 0 $\underline{5\ 3}$ | 3 $\underline{6\ 1}$ |
 坐在 灯 下 用 工

$\underline{3\ 2}$ $\underline{1\ 6}$ | 2 — |

夫。

马: 走哇!

〔三锤〕

$\frac{1}{4}$ (吃登 | 衣 | 歹 | 歹 | 歹 | 弟歹 | 衣弟 | 歹) |

(半白半唱)

0 X | X | 0 X | X X | 0 X | X X | X | 0 5 | 2 X | 2^2 |
 我 也 不 顾 的 羞 耻 啦! 把 书 房 进,

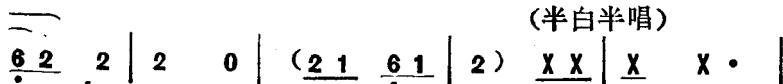
$\overset{5}{0} \underline{3}$ | $\underline{3\ 5}$ | $\underline{2\ 1}$ | $\underline{6}$ | 0 | 3 | $\overset{5}{7}$ 5 | 4 3
 (散)
 站 在 一 旁 似 哑 妇。

$\overset{\text{〃〇〇}}{(2\ 3)}$
 2 (2 · 3 $\underline{2\ 1}$ 2) (打打 打打 打打 0 弟 歹)
 登 · 登 衣个 登 (狄发现马)

狄: $\frac{2}{4}$ 0 2 | $\underline{5\ 3}$ 5 | 5^2 0 | $\underline{2\ 3}$ 5 | 5^2 $\underline{7\ 6\ 5}$ |
 我 在 灯 下 把 功 用,

5^2 $\underline{3}$ $\underline{6}$ | 1 — | 1 $\overset{1}{6}$ $\underline{6}$ 3 · | 3 5^2 | 0 $\underline{6}$ |
 却 怎 么 夜 风 吹 进 美

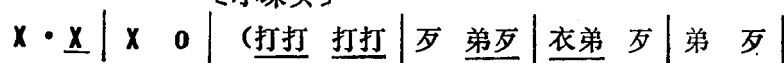
(半白半唱)



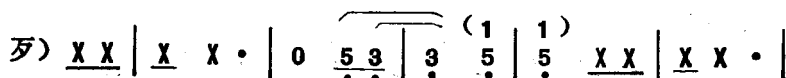
人 图。

仔 细 观 看

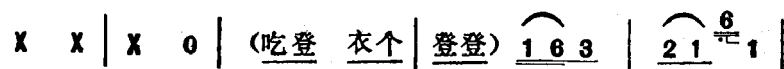
〔小垛头〕



认 识 了,

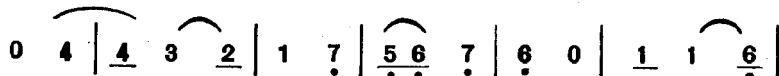


原 来 店 嫂 进 房 屋。走 上 前 来

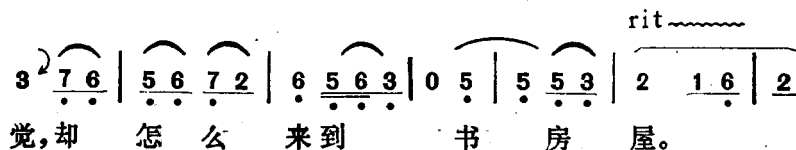


深 施 礼,

再 尊 店 嫂

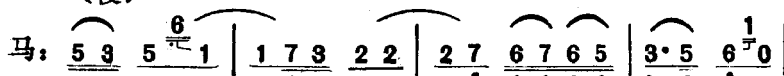


听 清 楚。黄 夜 之 间 不 睡

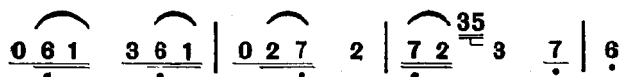


觉,却 怎 么 来 到 书 房 屋。

(慢)



客 爷 你 夜 间 读 书 不 觉 着 渴 呀?



我 与 你 送 来 暖 茶 一 壶。

狄: $\dot{2} \underline{\dot{6} \dot{5}} \mid \underline{0 \dot{2} \dot{3}} \dot{5} \mid \underline{\dot{5} \dot{3}} \underline{\dot{2} \dot{3} \dot{1}} \mid \overset{1}{\dot{6}} \dot{0} \mid \dot{5} \underline{\dot{6} \dot{1}} \mid$

店内的伙计多多在, 又有

$\dot{2} \underline{\dot{2} \dot{3} \dot{1}} \mid \underline{\dot{1} \dot{6} \dot{1}} \underline{\dot{3} \dot{2} \dot{1}} \mid \underline{\dot{1} \cdot \dot{2}} \underline{\dot{7} \dot{6} \dot{5}} \mid \underline{\dot{3} \dot{1}} \dot{1} \mid$

茶房大师傅。怎么

$\dot{0} \dot{1} \dot{2} \mid \overset{6}{\dot{3}} \underline{\underline{\dot{0} \dot{6}}} \mid \dot{3} \dot{7} \mid \underline{\underline{\dot{0} \dot{7}}} \underline{\underline{\dot{6} \dot{5}}} \mid$

店嫂你亲来送

(白)

(马白)

rit~~~~~

$\overset{3}{\dot{5}} \underline{\underline{\dot{X} \dot{X} \dot{X}}} \mid \underline{\underline{\dot{X} \dot{X} \dot{X}}} \underline{\underline{\dot{X} \dot{X}}} \mid \overset{7}{\dot{0}} \overset{3}{\dot{3}} \mid \underline{\underline{\dot{3}}} \underline{\underline{\dot{5} \cdot}} \mid \underline{\underline{\dot{7} \dot{2}}} \underline{\underline{\dot{6} \dot{5}}} \mid$

水, 我不见一人哪! 谁呀? (狄) 店家仁

$\underline{\underline{\dot{3} \cdot (\dot{2} \underline{\underline{\dot{1} \dot{2} \dot{3}})}}} \mid \underline{\underline{\dot{5} \dot{6}}} \mid \dot{1} \mid \underline{\underline{\dot{0} \dot{5}}} \underline{\underline{\dot{6} \dot{1}}} \mid \dot{2} \dot{0} \parallel$

兄 你 的 丈 夫。

马: 客爷你问的谁呀?

狄: 你的夫丈。

马: 哪呀?

狄: 你的丈夫。

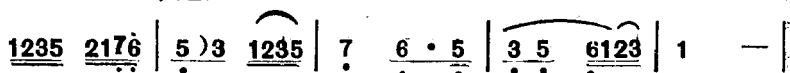
马: 打打 $\dot{0} \underline{\underline{\dot{3} \dot{2}}} \underline{\underline{\dot{1} \dot{2}}} \underline{\underline{\dot{3} \dot{3}}} \dot{2} \mid \underline{\underline{\dot{0} \dot{6}}} \underline{\underline{\dot{2} \dot{2}}} \underline{\underline{\dot{6} \dot{1} \dot{2}}} \mid$

那个短命的人你休要把他

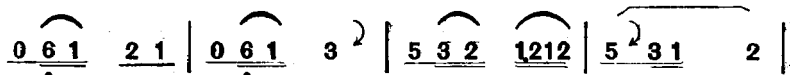
$\underline{\underline{\dot{2} \dot{4}}} \underline{\underline{\dot{5} \dot{3} \dot{3} \dot{2}}} \underline{\underline{\dot{1} \dot{2} \dot{6}}} \mid \underline{\underline{\dot{5}}} \underline{\underline{\dot{5} \dot{5}}} \mid \underline{\underline{\dot{6} \dot{1} \dot{6} \dot{1}}} \underline{\underline{\dot{6} \dot{1} \dot{2} \dot{3}}} \mid \underline{\underline{\dot{5} \dot{1} \dot{6}}} \underline{\underline{\dot{5} \dot{6} \dot{3} \dot{2}}} \mid$

问,

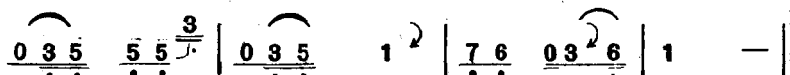
(中速)



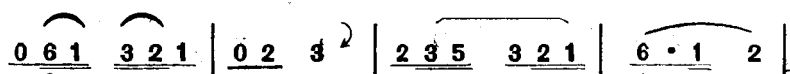
提 起 他 来 可 苦 死 奴。



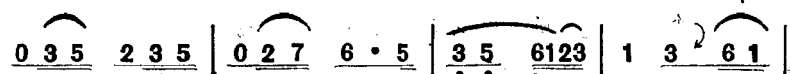
我 娘 家 本 系 书 香 门 第，



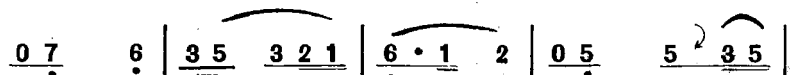
我 公 爹 也 是 四 品 制 度。



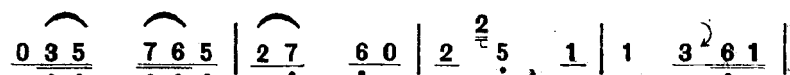
我 丈 夫 名 叫 马 如 虎，



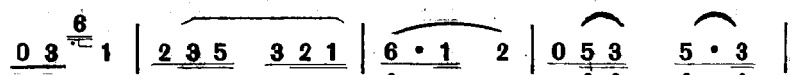
我 十 九 的 那 年 他 娶 的 奴。见 喜



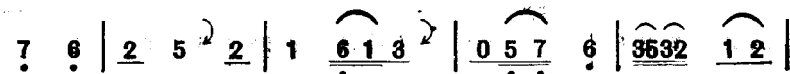
投 胎 生 一 子， 不 料 想



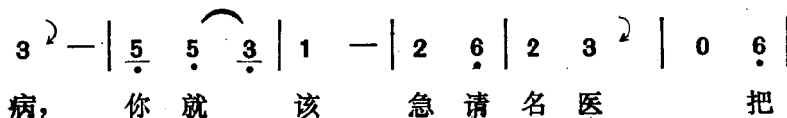
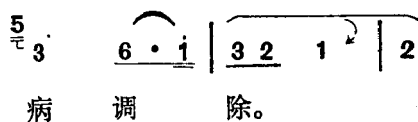
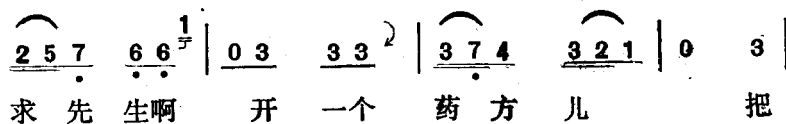
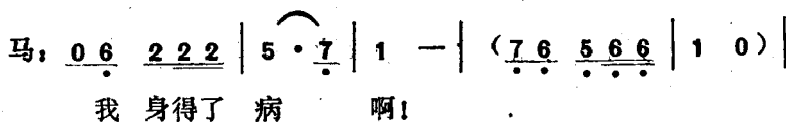
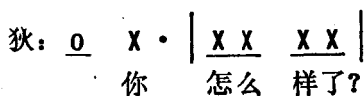
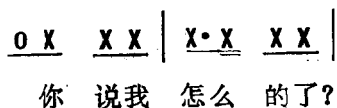
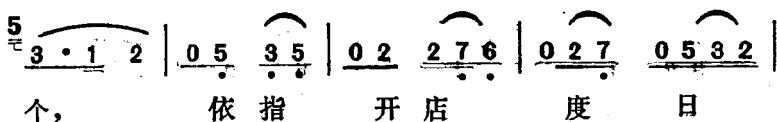
短 命 的 丈 夫 一 命 呜 呼。上 有

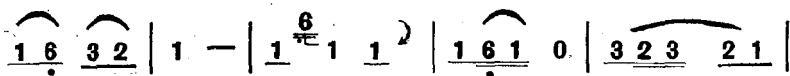


白 发 老 婆 母， 下 抛

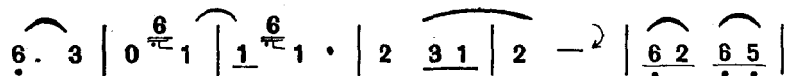


婴 儿 三 岁 不 足。老 少 寡 妇 婆 媳 两

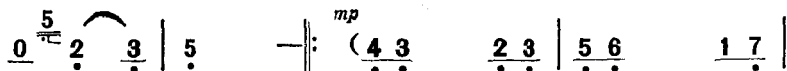




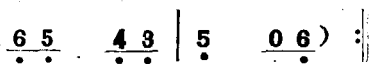
病 调 除。 俺 本 是 科 考 一 举



子, 本 草 纲 目 我 也



未 读。



(在润弦中对白)

马：我求你开个药方儿，你怎么说没读过《本草纲目》呢？这是怎么个话呀？我也不明白呀？

狄：就是读过《本草纲目》者，也不能随便给人家开药方儿呀！

马：那你读的是什么书啊？

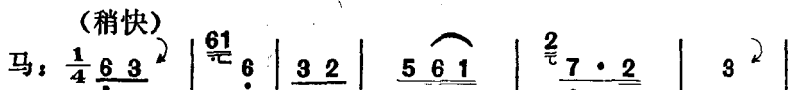
狄：我读的是五经四书。

马：噢，你读的是五经四书啊。

狄：正是。

马：诗经上我提一句，客爷你一定能明白。

狄：不知你要提诗经上哪一句？



我 问 你 窃 窵 淑 女 爱 不 爱 ？



有 好 求 者 俺 不 图。

(半白半唱)

马: 0 X | X X | X X | 0 X | X X | X | 0 6 | 6 3 ² |

一 见 他 的 话 口 紧, 我 只

6 ¹ | 0 5 | 6 1 | 6 5 | 3 | 7 3 | 3 2 | 1 | 0 X | X X |

得 心 里 的 话 儿 对 他 说 出。 客 爷

X | 0 1 | 1 6 | 3 | 0 X | X X | X X | 0 X | X X | X X |

呀! 你 可 知 我 来 找 你 为 何 事 啊?

狄: 0 X | X X | X X |

我 不 明 白!

马: 6 3 3 | 6 5 | 6 ⁶ 1 | 3 2 | 3 6 | 3 6 | 1 | 2 7 | 6 |

你 那 个 小 心 眼, 不 用 跟 我 装 胡 涂。 咱 二 人

0 X | X X | X X | 0 X | X X | X X | 0 2 | 5 5 3 |

青 春 年 貌 多 般 配 呀, 我 情 愿

(散)
5 2 | 5 5 3 | 5 | i ² 23 1 ... 3 | 6 · i | 4 | 3 ²³ 2 ...

与 你 成 就 一 对 美 夫 妇。

(三锤)

狄: 唉! (吃打 | 衣 | 歹 | 歹 | 歹 | 弟歹 | 衣弟 | 歹) |

0 X | X X | X | X | X | X X | X | 0 3 | 3 7 | 3 | 5 | 1 | ...

听 我 相 劝 快 着 走 休 耽 误 功 课

6. ¹6. 3 2. 7. 2 X X (白)
我 要 读 书。 请 吧!

马: $\frac{1}{4}$ 0 5 | 3 5 | 2 | 0 2 | 2 2 | 2² 0 | 0 6 | 6 2 |
什 么 叫 · 功, 什 么 叫 课, 你 不

3² | 0 2 | 2 7 | 2 | 2 | 2 7 | 2 | 6 | 0 X | X X |
要 摔 摔 搭 搭 动 粗 鲁。 诚 心

X X | 0 X | X X | X | 0 X | X | 0 X | X X | X X | X X |
实 意 来 找 你 求 你 这 么 点 小 事 你 就

X | 0 3 | 3 2 | 3² 3² | 0 3 | 3 3 | 6 1 | 0 2⁵ 3 5.
不。 说 说 笑 笑 伸 双 手 走 上 前

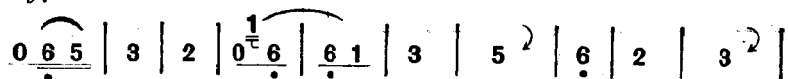
3 5 3 2 3 1 ... 3 ... 6 ... 4 ... 3 ... 2 ... $\left(\begin{smallmatrix} \text{2 3} \\ \text{歹 歹} \end{smallmatrix} \right)$
来 拉 衣 服

〔马腿〕

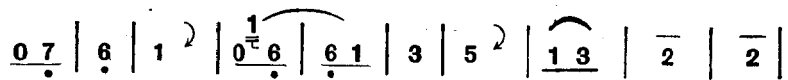
狄: (白) 不可! (|| 0 打 | 衣 打 | 歹: 衣 打 | 衣 | 歹 | 歹 |
(马拉狄衣, 狄躲)

$\left(\begin{smallmatrix} \text{2 3} \end{smallmatrix} \right)$
歹 | 吃 打 | 打 打 打 | 歹 歹 | 衣 打 | 衣 | 歹 | 歹 | 歹 | 衣 歹 |
衣 弟 | 歹) |

*f*快

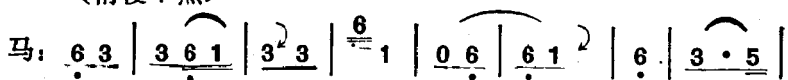


我 愿 学 坐 怀 不 乱 柳 下 惠，

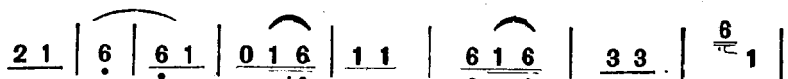


要 把 那 闭 门 不 纳 美 名 图。

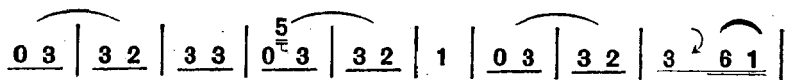
(稍慢下点)



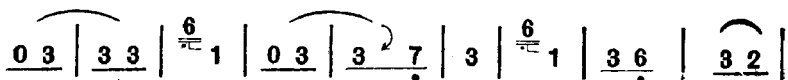
你 说 比 古 就 比 古， 有 辈 古 人



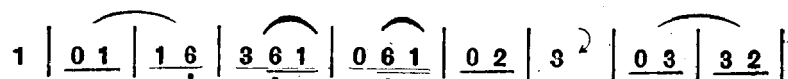
我 也 恍 惚。 汉 朝 里 有 个 文 君 女，



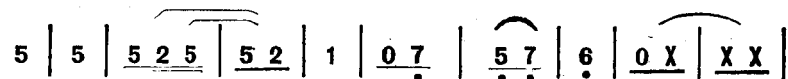
嫖 居 高 阁 自 踌 躇。 听 琴 暗 解



求 凰 谱， 夜 奔 公 子 司 马 相



如。 他 设 酒 馆 我 开 店， 他 是



嫖 居 我 也 无 夫。 却 怎 么 他 们

X X | 0 X | X X | X | 0 ⁵ 3 | 3 5 | 5 3 | 5 | 5 ² 2 5 | 2 |

都可 我 不 可， 这 件 事 儿 叫 我 不

1 | 0 6 | 6 1 ² | X X | 0 3 | 3 3 ² | 6 ¹ | 0 ¹ 6 | 6 3 |

服。 你 要 从 下 还 罢 了， 要 不

3 | 0 ³ 5 | 5 6 | 1 ² | 0 ⁵ 3 | 3 2 | 5 | 6 ² | 2 1 | 6 |

应 我 把 这 隔(念“借”)壁 邻 右 全 喊

1 | 0 X | X X | X X | 0 X | X X | X | 0 6 1 | 3 ² |

出。 对 过 有 个 刘 二 嘎， 两 隔(借)

6 ¹ | 0 3 | 3 3 | 5 3 | 3 | 6 1 | 2 | 1 | X X | X X |

壁 张 三 眯 睁 李 四 秃。 进 门 就 把

X X | X 0 | 0 6 | 6 1 | 3 | 0 6 | 3 3 ² | 6 3 ² |

你 上 绑， 我 就 说 你 黄 夜 闯 进

0 6 | 6 2 | 1 | 0 X | X X | X X | 0 X | X | X | 0 ⁵ 3 |

寡 妇 屋。 把 你 送 到 大 堂 上， 问

3 3 ² | 6 ¹ | 0 2 | 2 2 | 7 | 2 | 7 2 | 0 7 | 6 || (全停)

问 你 强 奸 寡 妇 罪 当 何 如。

马：(白) 我就说你强奸我啦。

狄：(白) 哈哈，你不要血口喷人哪！

马：(白) 我血口喷人，傻东西啊，你用手摸摸是哪头坑热呀，

唉？是哪头坑凉啊，唉？

(全停，快，清唱)

0 3 | 5 5 | 6 | 3 5 | 5 3 | 2 | 1 0 | 7 2 7 0 0 7 2 2

是 这 么 好 来 那 么 享 福。 打 打 你 那 个

7 2 | 5 3 2 | (响) 7 2 | 7 3 5 | 1 7 | 6 0 ||

小 主 意 啊 到 底 你 是 应 与 不 ？

狄：(白) 此事万万做不得。

马：(白) 你应不应？你真不应啊？

狄：(白) 我是一定不从。

马：(白) 我要喊啦。

狄：(白) 不可，不可。

马：(白) 唉！(吃打) 衣 | 歹 | 歹 | 歹 | 弟歹 | 衣弟 | 歹 |

(散)

2 $\frac{5}{\text{ㄟ}}$ 3 5 $\frac{3}{\text{ㄟ}}$ 5 5 1 3 2 1 $\frac{5}{\text{ㄟ}}$ 3 $\frac{5}{\text{ㄟ}}$ 3 1 • 5 4 3 $\frac{23}{\text{ㄟ}}$ 2

假 意 出 门

就 要 嚷，

(紧接)

狄： $\frac{1}{4}$ 0 7 | 7 6 | 2 | $\frac{7}{\text{ㄟ}}$ 2 | 6 | 1 • 6 | 2 | 2 ||

打 · 躬 施 礼 把 话 呼。

(中速)

$\frac{2}{4}$ 3 5 $\frac{2}{\text{ㄟ}}$ | 5 2 7 | 6 1 3 | 5 — | 0 3 5 2 1 | 6 1 • |

尊 店 嫂！

俺 与 你

7 6 | 5 3 5 | 6 — | 1 6 | 1 2 | 3 $\frac{2}{\text{ㄟ}}$ — | 0 5 | 3 5 |

一 无 有 仇， 二 无 恨， 却 怎 么

$\underline{\dot{5}} \overset{3}{\text{re}} \dot{5} \cdot \mid \underline{\dot{1} \dot{6} \dot{5}} \quad 3 \mid 2 - \mid 0 \quad \underline{\dot{3} \dot{5}} \mid 1 \quad 7 \mid \underline{\dot{6} \quad \dot{6}} \mid$
 拉 我 见 官 府。 你 方 才 说 娘

$\underline{\dot{4} \dot{3}} \quad \underline{\dot{2} \dot{3}} \mid \underline{\dot{5}} \quad \underline{\dot{4}} \mid 3 \quad \underline{\dot{2} \dot{3} \dot{1}} \mid 1^2 \quad \underline{\dot{3} \dot{5}} \mid 1 \quad \underline{\dot{6} \dot{5}} \mid$
 家 本 系 书 香 门 第, 你 公 爹

$\underline{\dot{3} \dot{5}} \quad \underline{\dot{5} \dot{3}} \mid 0 \quad 1^2 \mid \underline{\dot{6} \dot{1}} \quad \underline{\dot{3} \dot{6}} \mid 1 \quad 0 \mid \underline{\overset{6}{\text{re}}} 1 \quad \underline{2} \mid$
 也 是 四 品 制 度。 你 本

$3^2 - \mid 1 \quad \underline{\dot{6} \dot{5}} \mid \underline{\dot{5}} \overset{3}{\text{re}} \dot{5} \cdot \mid \underline{\dot{1} \dot{6}} \quad \underline{1 \cdot 2} \mid 3 \quad 1 \mid$ (渐快)
 是 名 门 之 女 宦 门 的 妇, 今

$\underline{\dot{6} \dot{5}} \quad \underline{\dot{3} \dot{5}} \mid \underline{\dot{3}} \quad \underline{7} \quad \underline{\dot{6}} \mid \underline{\dot{5}} \quad \underline{\dot{1} \dot{6}} \mid \underline{\dot{1} \dot{6}} \quad \underline{\dot{3} \dot{2}} \mid 1 \quad \underline{\dot{3} \dot{5}} \mid$ (快速)
 夜 晚 你 不 该 这 样 胡 涂。 你

$1 \quad \underline{\dot{6} \dot{5}} \mid \underline{\dot{5}} \overset{35}{\text{re}} \dot{3} \cdot \mid 0 \quad \overset{>}{3} \mid 0 \quad \overset{>}{5}^2 \mid \underline{\frac{1}{4} \overset{6}{\text{re}}} \underline{\dot{1} \dot{5}} \mid \underline{\dot{7} \dot{6}} \mid$
 膝 下 到 有 三 岁 子, 你 就 该

$\underline{0 \quad 1} \mid \underline{\dot{5} \quad \dot{1}} \mid \underline{\dot{1} \dot{6} \dot{5}} \mid \underline{\dot{3} \dot{5} \dot{3}} \mid \underline{0 \quad \dot{3} \dot{6}} \mid \underline{\dot{1} \dot{2} \dot{3} \dot{2}} \mid \underline{\dot{1} \dot{1} \dot{6}} \mid$
 拉 扯 他 成 人 长 大 送 学 读 书。 万

$\underline{\dot{1} \dot{6} \dot{1}} \mid \underline{\overset{6}{\text{re}}} 1 \mid \underline{0 \quad 3} \mid \underline{0 \quad 1} \mid \underline{\overset{6}{\text{re}}} 1 \quad \underline{\dot{1} \dot{6}} \mid \underline{1 \quad 1} \mid \underline{\overset{6}{\text{re}}} 1 \mid \underline{0 \quad 1}^2 \mid$
 岁 开 了 文 华 选, 命 他 科 考 进

0 3 2 | 1 7 | 5 6 7 | 6 | 0 3 | 0 1 | $\frac{6}{\text{rit}}$ 1 7 | 5 6 7 |

京 都。平 地 一 声 沉 雷 响，独 占 鳌

6 3 | 2 5 3 2 | 1 | 0 1 | 1 1 | 1 6 1 | 0 3 | 3 3 |

头 金 榜 名 出。非 亲 则 友 登 门

3 2 | 0 7 | 7 5 | 7 6 | 0 6 | 6 3 6 | 1 | 0 6 | 6 1 |

贺， 贤 嫂 门 前 立 大 图。不 知

1 6 1 | 0 6 | 6 2 | 3 2 | 0 6 | 6 3 2 | $\frac{6}{\text{rit}}$ 1 | 0 7 | 7 6 |

劝 你 对 不 对， 可 要 你 前 思

2 2 | 5 | 6 6 | 0 1 | 2 ||

后 想 暗 打 思 乎。

马: 5 3 5 0 5 5 7 2 | $\frac{4}{4}$ 5 2 7 2 7 2 7 2 3 3 |

叫 他 劝 的 我 懈 了

5 2 7 2 7 6 - | 0 7 6 - | 2 - 3 2 6 |

劲， 含 羞 带 愧 把

5 3 2 1 6 1 6 1 2 3 | 1 - 3 6 1 | 0 2 3 2 0 2 |

客 爷 呼。今 晚 之 事 是

3 5 5 6 | $\frac{2}{\text{rit}}$ 7 - 6 - | 7 2 7 6 5 6 1 |

我 的 错， 愿 君 子

0 2 3 ² 1 2 | 5 ² — 2 • 3 | 2 1 2 3 4 — ⁶ |

今 夜 晚 的 事 儿 你 莫 要 把 他 传

3 • 2 2 1 7 6 | 5 — — — |

出。

狄：（加白）此话焉能传出口去！

（慢） （半白半唱）
马： $\frac{2}{4}$ 2 7 2 ³ 6 | 0 X X | 0 X X | 0 X X X X |

客 爷 呀！ 店 钱 饭 钱 我 全 都 不

X X 0 | 0 0 | 2 2 7 6 5 6 1 | 0 3 5 6 6 |

要啦。（狄白：我的盘串足矣）明早 起 打发 堂信

3 6 ² 3 | 2 ⁽⁰¹⁾ : (2 2 0 1) :

远 送 程 途。 （在此润弦中加下列白）

狄：多谢店嫂厚意，免了吧。

马：客爷呀，我要走了。

狄：请吧，请吧。

马：（出） ($\frac{2}{4}$ 2 1 6 1 | 2 1 3 5 | 2 1 6 1 | 2 3 5 6 1 |)
打 打 打打 打打 衣打 打打 歹 想我

0 3 5 ² 6 1 | 3 2 1 2 3 ² | 5 ⁵ 3 5 | 6 • 1 2 |

今 夜 晚 做 的 这 个 事 不 如 灰 土，

$\underline{3\ 2} \quad \overset{3}{\underline{5\ 1}} \quad \overset{2}{\mid} \mid \underline{3\ 2\ 1\ 2} \quad \overset{2}{\underline{3\ 2\ 1}} \mid \mid \underline{0\ 3} \quad 2 \mid \overset{2}{\underline{5\ 2}} \quad \overset{2}{\underline{5\ 2}} \mid \mid$

听听 人家 说的那个 话 吧， 值 金 似 玉

$\underline{2\ 1} \quad \underline{2\ 5} \quad \overset{2}{\mid} \mid \overset{mp}{1} \quad \underline{2\ 2} \mid \mid \underline{\underline{\underline{6\ 1\ 6\ 5}}} \quad \overset{3}{\underline{5}} \mid \mid 0 \quad 1 \mid \mid \underline{6} \quad 2 \mid \mid$

人人 都佩 服。无精 打 彩 回 房

$\underline{3\ 2} \quad \underline{1\ 6\ 1} \mid 2 \quad - \mid$

去，

〔锁板〕

狄： $\underline{0} \quad \underline{7} \quad \underline{6} \mid 2 \quad \underline{5} \mid 1 \quad 5 \mid 2 \quad 0 \parallel$

再 叫 堂 倌 听 清 楚。

(白) 堂倌哪里。(二，童同上)

二： (白) 来了，来了。(歹弟弟歹) 客爷唤我有何吩咐？

狄： (白) 清算店账，我要赶路。

二： (白) 天还早着哪。

狄： (白) 外厢带马。

二： (白) 是。

〔冲头〕

(匡切 | 匡一 | 切一 | 匡切 | 匡○) |

二： (白) 送客爷。

狄： (白) 免。(二下)

正是：万恶淫为首，百善孝当先。

唉呀，险哪！(狄，童下)

奏〔尾声〕

1953年11月27日——1954年2月22日

齐齐哈尔市

《王定保借当》

张凤楼 邓跃文 口述 刘 莹 记录

人 物：

王定保——字“令安”（十七岁）

张秋莲（十六岁）

张春莲（十八岁）

王：

〔小锣帽头，上〕

（多罗 0 | 台 | 台 | 台 | 台 · 个 | 令 | 台） |

〔对〕

恨我不该乱学规，追悔不及皱双眉。

（打打 | 打打 | 台 | 打打 | 打打 | 台 | 打 | 打打 | 台） |

〔报名〕

生，王令安，父母在堂，南学读书。先生出外未归，众家学友贪赌要钱，一场输了钱八串，众学友催讨甚紧，无法归还，想起来难煞人也。

〔垛头〕

（论顿 | 打打 | 打打 | 台 | 令台 | 意令 | 台 | 打 | 台 |

台 6 5 3 | 2 3 5 | 656i 5 3 | 2 2·8 | 2) 3 |

书

2 2 1 | 3 1 · | 0 2 3 | 3 3 1 | 2 — |

房 间 坐 王 令 安，

2) 0 2 | 2 6 1 | 2 7 · 6 | 0 8 | 3 1 3 |

思 前 想 后 左 右 为

(1·1 3 2 | 1) 1 — | 0 6 1 3 | 2 3 1 | 1 2 3 | 3 2 1 |

难。 老师 会 客 不 在 学

(5 6 | 1) 6 · 1 | 0 7 6 | 3 5 7 | 6 3 | 1 6 |

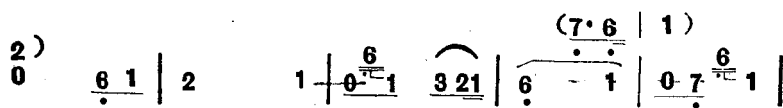
馆， 众家 学 友 贪 赌 要

(1·1 5 6 | 1) 1 — | 0 3 6 | 2 6 1 | 4 3 | 3 2 |

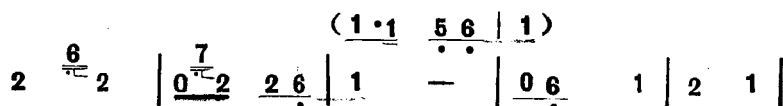
钱。 一场 输 了 钱 八

(3·3 2 4 | 3) 4 3 — | 0 6 1 3 | 3 3 | 0 3 5 | 3 2·2 4 3 |

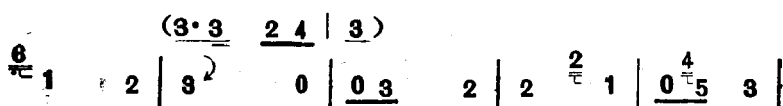
串， 有法 输 来 无 法 还。



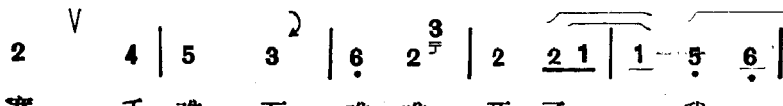
有心回家把钱取，二老



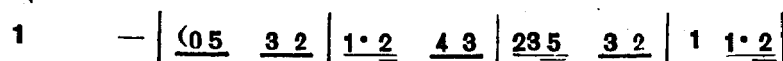
家法实在的严。有心学房



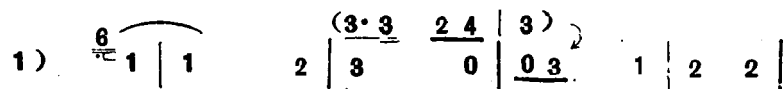
抗着债，先生知道不容



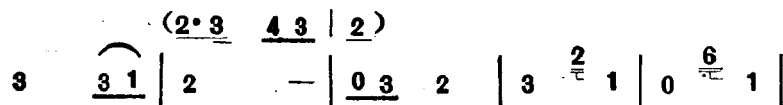
宽。千难万难难死了我，



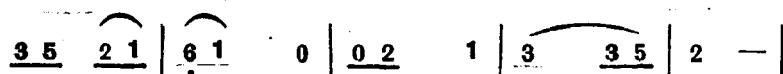
(打打 打打 打打 打打 衣打 打 台



我何不舅父家中



去借钱。欠身离坐走



出了学馆，回过身来

2 2 | 0 2 7 6 | 5 - | (5 6 2 3 | 5 6 2 7 |

学 房 门 关。

6 5 4 3 | 5 5 6 | 5) 3 2 | 3 $\overset{3}{\underset{\cdot}{\text{c}}}$ 1 | 0 $\overset{6}{\underset{\cdot}{\text{c}}}$ 1 |

心 急 嫌 步 走

(3 3 2 4 | 3)
1 2 | 3) - | 0 3 6 | 2 $\overset{2}{\underset{\cdot}{\text{c}}}$ 5 | 0 3 |

的 慢, 不 觉 走 到 张

(1 1 5 6 | 1)
2 5 5 6 | 1 - | 0 6 1 | 3 1 | 2 1 2 |

家 滩。 走 进 庄 门 用 目

(1 1 1 1)
0 2 5 6 | 1 - | 2 1 5 6 | 1 1 2 | 1) $\overset{2}{\underset{\cdot}{\text{c}}}$ 1 3 |

看, (打打 打打 | 台) 舅 父

(1 1 5 6 | 1)
3 2 3 | 0 2 | 0 2 5 6 | 1 - | 0 $\overset{6}{\underset{\cdot}{\text{c}}}$ 1 2 |

门 首 在 面 前。 手 拍

3 $\overset{6}{\underset{\cdot}{\text{c}}}$ 1 | 2 1 | 3 1 2 | 0 $\overset{2}{\underset{\cdot}{\text{c}}}$ 1 3 | $\overset{2}{\underset{\cdot}{\text{c}}}$ 1 6 1 |

门 板 连 声 唤, 舅 父 舅 母

(渐快)
0 $\overset{2}{\underset{\cdot}{\text{c}}}$ 1 | 1 3 $\overset{5}{\underset{\cdot}{\text{c}}}$ | 3 2 1 6 | 2 (5 3 5) | 2 5 3 5 |

快 开 门 栓。

2 5 3 | 2 5 3 2 | 1·2 3 5 | 2 —) ||
意打 意

王：（白）舅父舅母开门来。

〔小锣垛头〕

秋：（内应）听见了。（论顿 | 打打 打打 | 台 令台 |

（上）

意令 . 台 | 打 台 | 台 5 | 6561 5 3 | 2 2 2) |
0 6 5 3 2 3

〔垛板〕 2 | 3 — | 2 2 | 2 7 6 5 | 0 5 5 |
3 2 2 3

秋莲正 在 房 中 坐， 忽 听

3 5 5 | 3 5 3 2 | 1 — | 2·3 7 | 6 — |
5 5

门 外 叩 门 栓。 扎 下 钢 针，

6 1 2 | 5 3 2 | 0 3 3 | 6 1 2 | 3 5 3 2 |
6 1 2 5 3 2 0 3 3 6 1 2 3 5 3 2

盘 绒 线， 营 生 筐 箩 扔 在 一

1 — | 7 2 5 7 | 6 — | 2 7 — 2 | 5 3 2 3 |
1 7 2 5 7 6 2 7 2 5 3 2 3

边。 一 行 走 着 一 行 问 哪，你是

2 7·2 | 1 — | 3·6 3 | 2 — | 0 3 6 |
2 7·2 1 3·6 3 2 0 3 6

谁 来 咧？ 哪 来 咧？ 门 板

3 7 | 2 5 3 2 | 1 — | 3 7 6 | 3 2 3 1·1 |
3 7 2 5 3 2 1 3 7 6 3 2 3 1·1

拍 得 响 连 天。 叫 一 声 门 外 的 人 你

3 2 3 | 1 3 2 | 0 3 2 3 | 2 3 2 3 | 5 2 3 4 |

等 我 一 等, 等 小 奴 我 与 你 去 开 门

5 3 2 7 6 | 5 - | 6 7 6 7 2 3 | 5 6 2 7 | 6 7 6 5 4 3 2 3 |

栓。

5 5 5 | 5 2 2 7 | 2 6 2 | 3 5 2 5 6 | 2 2 - |

来 在 门 槛 止 住 了 步,

〔千起二六板〕

(打打 打打 | 打 打 | 打打 衣 | 台 一) | 0 3 1 3 2 |

自 己

〔加乐队〕

0 5 3 5 2 | 3 5 6 5 6 1 6 | 3 5 3 2 1 2 6 | 5 (5 5 | 6 5 6 1 2 3 |

低 头 暗 打 算 盘。

5 6 1 7 | 6 7 6 5 4 3 2 3 | 5 5 5) | 2 5 1 1 |

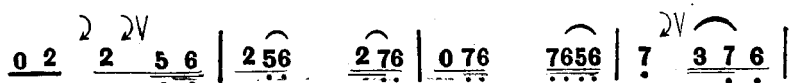
今 日 个 呀,

0 7 2 5 7 2 | 0 5 2 | 5 3 2 7 2 3 | 5 2 7 6 5 6 (7 |

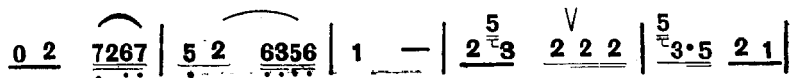
我 那 二 老 爹 娘 去 把 亲 探,

6 2 3 5 6 5 | 0 2 7 2 6 7 | 5 2 6 3 5 6 | 1 - | 5 7 6 6 |

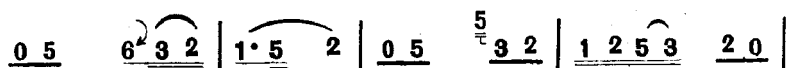
留 我 一 人 把 家 看。 赶 自 的 呀



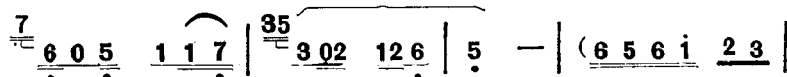
要是我那 婶婶 大娘 来把 门子 串, 让 进



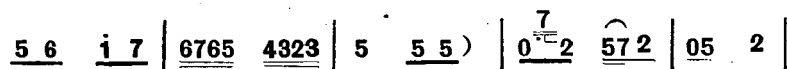
房 来 也 无 干。 倘若 是那个 浪荡 彪子



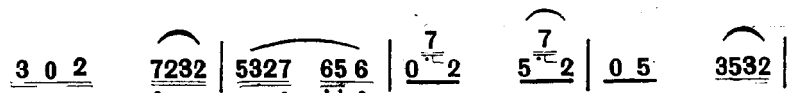
乌 二 鬼, 开 开门 他要进 来



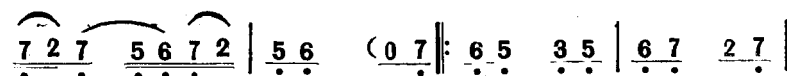
那 可 不 是 玩



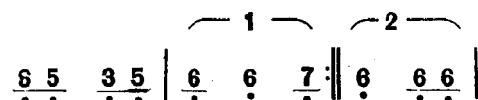
我 未 从 开 门



先 把 你 问。 你 是 何 人



来 在 门 前哪? (在行弦中对白)



门外谁叩门哪?

王: 王令安到了。

秋: 王令安, 好么, 是我的表兄来啦吧。

王：正是。

秋：噢噢噢！

〔垛板〕

3 2 2 | 3² 6 1 | 6 . 1 | 5 3 2 | 0 3 6 |

闻 听 说 是 我 的 表 兄 到， 用 手

2 1 | 3 5 2 | 1 — | 2² 7 6 | 3² — |

开 放 门 上 的 栓。 休 怪 小 妹

2² 2 | 3 7 6 5 | 0 3 5 5 | 5 6 1 | 5 3 2 3 |

不 识 认， 六 年 的 光 景 认 也 认 不

1^V 2 2 | 2² 7 2 7 6 | 5^V 6 | 1 5 | 5 6 1 |

全。飘 飘 下 拜 表 兄 可 好！

2 (5 3 5 | 2 5 3 5 | 6 5 6 i 5 3 | 2 2 3 | 2)³ 1 |

(王) 令 安

3 5 | 3 2 1 3 | 2 — | 3 5 2 1 | 0 2 2 7 |

毛 腰 把 礼 还。 (秋) 表 兄 啊 门 外

2 3² | 6 2 | 2 7 6 5 | 0 2¹ 7 | 2 1 |

不 是 讲 话 处， 请 到 房 中

2 5 3 2 | 1 — | 2 7 7 5 7 | 6 — | 3 5 2 1 |

把 话 谈。 让 的 表 兄 头 前 里

$\frac{6}{\text{ㄟ}}$ $\overset{V}{1}$ $\underline{6\ 1}$ | $\underline{0\ 2}$ 1 | $\underline{2\ 5}$ $\underline{3\ 2}$ | $1 -$ | $\underline{3\ 2}$ 3 |

走，扭项 回 身 把门 关。 尊一 声

$\underline{6\ 1}$ $\underline{6\ 1}$ | 5 $\underline{3\ 2}$ | $\underline{1\ 3}$ 2 | $\underline{0\ 3}$ $\underline{3\ 2}$ | $\underline{3\ 2}$ 3^2 |

表兄 你往 东 屋里 请， 西 屋里 没人住

$\underline{2\ 2}$ $\underline{2\cdot 5}$ | $\underline{3\ 2}$ $\underline{7\ 6}$ | 5 $(\underline{5\ 5})$ | $\underline{6\ 7\ 6\ 5}$ $\underline{2\ 3}$ |

常常 上着 栓。

$\underline{5\ 6}$ $\underline{1\ 7}$ | $\underline{6765}$ $\underline{4323}$ | 5 $\underline{5\ 5}$ | $\underline{0\ 3}$ $\underline{2\ 2}$ |

进 房来

$\underline{3\ 6}$ 1 | $\underline{1\ 7}$ $\overset{1}{\text{ㄟ}} 7$ 2 | $\underline{3\ 2}$ $\underline{6\ 2}$ | $\underline{6\ 2}$ $\underline{6\ 5}$ | $\underline{3}$ $\underline{5}$ \cdot |

尊表兄 快 快 落 坐，等 小妹 我与 你

$\underline{5\ 6}$ 1 | $\underline{0\ 2\ 5}$ $\underline{3\ 2\ 1}$ | $\overset{3}{\text{ㄟ}} 2 - \parallel$

把 茶 端。

(打打打打意台，打打打打意台，打打打打台)

秋：表兄用茶吧。

(端茶介)

王：放下。(用茶介，倒水介)(打打意台)

秋：表兄啊，我那姑父姑母可好吗？

王：二老安好。代问舅父舅母安好。(一看、两看介)

(打打 打打 打打 打打 意 台)

秋：好啊。

王：舅父舅母哪里去了？

秋：远方探亲去了。

王：咳（拍手愁介）（打打意台）来的不遇时了。

秋：我说表兄啊，你六七年没上我们家来了，今天来了，又是哼啦，又是哈啦，莫非说有什么为难之事不成吗？

王：有什么事你也办不到哇。

秋：大事办不了，小事还凑乎呗。

王：如此说来，表妹听了。

〔二六板〕

(0 6 5 3 | 2 3 5 | 6561 5 3 | 2 2·3 | 2) $\overset{3}{\underset{\cdot}{\underset{\cdot}{\text{C}}}} 1$ |

未

(3·3 2 4 | 3) $\overset{2}{\underset{\cdot}{\underset{\cdot}{\text{C}}}} 1$ 2 | 3 ² — | 0 $\overset{3}{\underset{\cdot}{\underset{\cdot}{\text{C}}}} 1$ | 3 5 2 1 | 6·1 5 6 | 6·1 0 |

从 说 话 面 带 着 羞 脸，

1) (3 2 | 3) — (1 1 5 6 | 0 3 1 | 6 3 ² | 0 3 | 0 3 2 3 | 1 — |

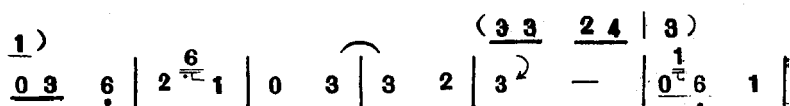
尊 声 表 妹 听 周 全。

1) 0 6 1 | $\overset{2}{\underset{\cdot}{\underset{\cdot}{\text{C}}}} 1$ $\overset{1}{\underset{\cdot}{\underset{\cdot}{\text{C}}}} 6$ | 0 $\overset{3}{\underset{\cdot}{\underset{\cdot}{\text{C}}}}$ | 2 5 2 1 | 6 1 (5 6 | 0 6 |

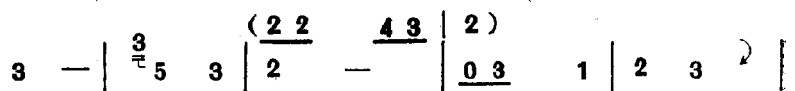
老 师 会 客 未 在 学 馆，

1) $\overset{2}{\underset{\cdot}{\underset{\cdot}{\text{C}}}} 1$ 1 | 3 5 7 | 6 V 2 | $\overset{2}{\underset{\cdot}{\underset{\cdot}{\text{C}}}} 1$ 6 | 1 (1·1 5 6 | 0 6 |

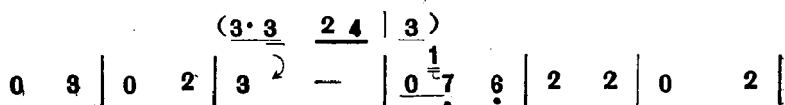
众 家 学 友 贪 赌 要 钱。



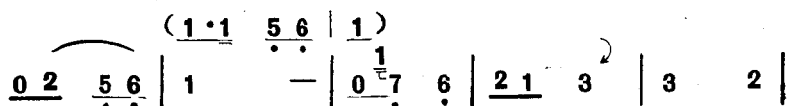
一 场 输 了 钱 八 串, 有 法



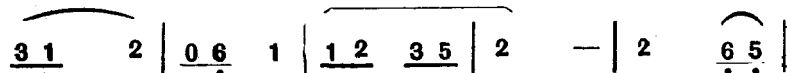
输 无 法 还, 三 天 还 上



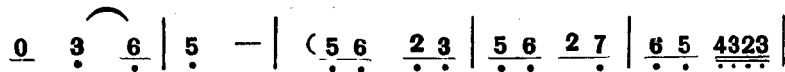
输 赢 债, 一 笔 勾 销 无



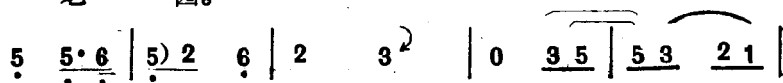
话 言。 三 天 还 不 上 输 赢



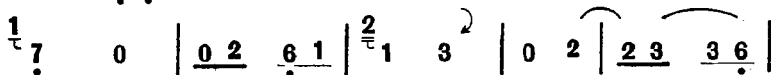
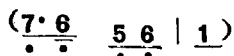
债, 娶 个 媳 妇 当 了



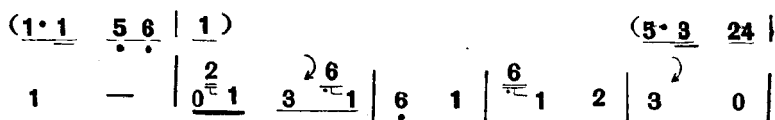
老 园。



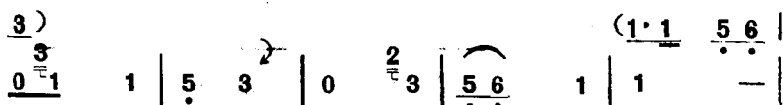
万 般 出 在 无 计



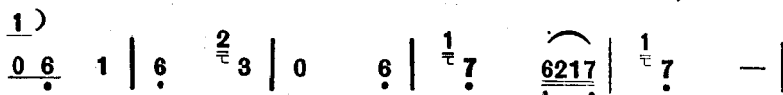
奈, 找 我 的 舅 父 来 借



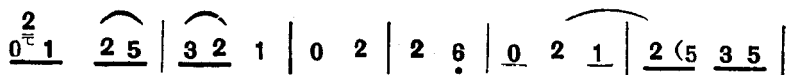
钱。舅父母远方把亲探，



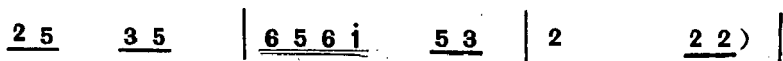
剩 下 表 妹 你 把 家 看。



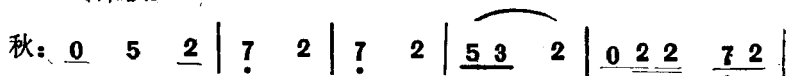
或 是 有 钱 或 是 有 号，



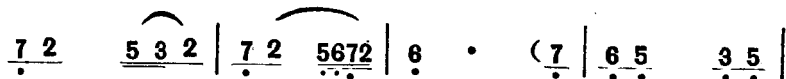
借给愚兄好把脸圆。



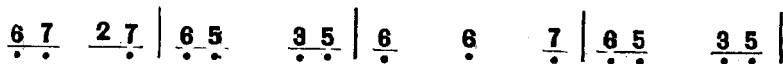
〔垛板〕



聞 听 此 言 面 帶 笑， 我的 表兄



你莫要说笑谈。（在行弦中对白）



这话可是真的吗？

6̣. 7̣. 2̣. 7̣. | 6̣. 5̣. 3̣. 5̣. | 6̣. 6̣. 6̣.) |

王：(白)真的呀!

秋：(白)表兄啊! (接唱)

0̣. 6̣. 1 | 3 3 | 5 2̣ 1̣ | 6̣. 1̣ | 0̣. 2̣ 5̣² | 5̣ 2̣ 5̣ |

果然当真不虚假，小妹言语

5̣. 5̣. 2̣1̣2̣3̣ | 1 — | 2̣. 2̣. 2̣. 7̣. 2̣. | 5̣. 6̣. | 2̣. 5̣. 2̣. 1̣. |

说周全。自从把我的姐姐许配给

6̣. 1̣ | 0̣. 3̣. 2̣. 3̣. | 3̣ 6̣. 1̣. | 2̣. 3̣. 5̣. 3̣. 2̣. | 1̣. • 6̣. |

你，六年的光景你未从拜过年。我

2̣. 7̣. 2̣. | 2̣. 7̣. 0 | 2̣. 5̣. | 2̣. 7̣. 6̣. 6̣. | 2̣. • 2̣. |

姑父说是你脸热，我姑母

5̣. 6̣. 7̣. 2̣. | 7̣. 6̣. 5̣. 6̣. | 1̣ — | 0̣. 6̣. 1̣ | 6̣. 1̣. 2̣. 6̣. |

也说你腼腆。脸热腼腆不敢

1̣. 7̣. 2̣. 3̣. | 5̣. 3̣. 2̣. 2̣. | 1̣. 3̣. 2̣. 2̣. | 0̣. 3̣. 1̣. 1̣. 2̣. |

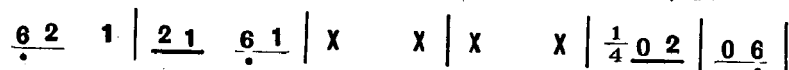
见人的面，你好不该呀!背着你们

3̣ 2̣. 2̣. | 3̣. 2̣. 2̣. 3̣. 5̣. | 3̣. 2̣. 7̣. 6̣. | 5̣. (5̣. 5̣. |

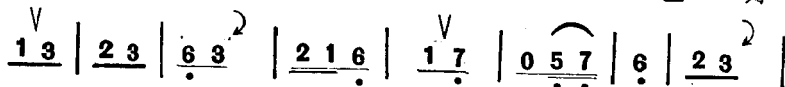
先生你学要钱。

6̣7̣6̣5̣. 2̣. 3̣. | 5̣. 6̣. 1̣. 7̣. | 6̣7̣6̣5̣. 4̣3̣2̣3̣. | 5̣. 5̣. 5̣.) |

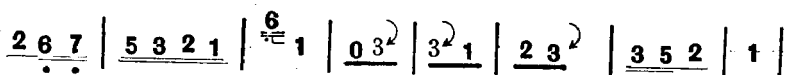
〔流水板〕



老实人还要闯个大光棍，嗯！也好

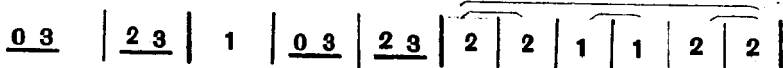


吗，与你的祖上争争脸面。依我说不用



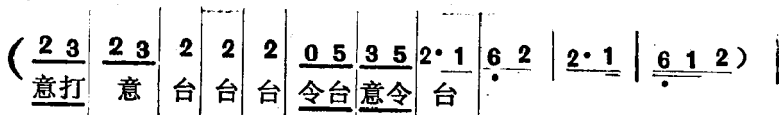
把你的舅父舅母等，大量着今日不能回还。

〔梆子不停〕（夹白）表兄，你还呆会吗？小妹我要失陪了。



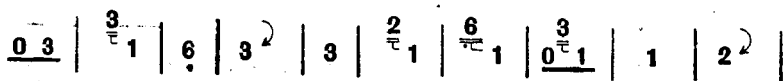
家中无人门户要严。

〔三锤〕

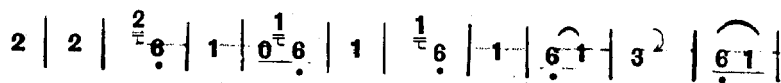


意打意台台台令台意令台

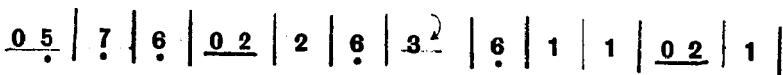
王：好恼！



一见表妹翻了脸，到叫令



安不耐烦。一借不借的我一不恼，



好不该言三语四数答咱。不借

2 | 3² | 6̣ | 1 | 3² | 0 6̣ | 1 | 3 | 6̣ 1 | 2 | 2 6̣ |

不在你家站，打个包裹到外

1 | 0 | 3² | 7̣ | 6̣ | 0 2 | 2 | 6̣ | 1 | 0 1 | 3 | 6̣ 1 |

边。去上个三十年来四十载，

0 2 | 1 | 3² | 6̣ 1 | 1 | 1 | 1 | 0 1 | 1 | 6̣ | 1 |

一去不把家来还。叫你姐姐

0 6̣ | 1 | 6̣ | 1 | 0 3 | 3 | 6̣ 1 | 3² | 7̣ | 6̣ | 0 1 7̣ |

有夫守着无夫寡，到那时看

1 7̣ | 2 | 2 | 3² | 1 3 | 2 | 3 | 5 | 3 2 | 1 | 1 | 1 |

看她难是我难。怒气不息

〔小翠头接三锤〕

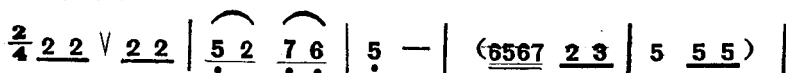
1 | 5 3 | 5 3 | 6̣ | 5 3 | 3 | 3 | 3 | (: 2 3 | 2 3 |
往外走， (意打 打打 | : 台台 | 台台 |

2 3 | 2 3 : | 2 3 | 2 3 | 2 | 2 | 2 | 0 5 | 3 5 | 2 • 1 |
台台 | 台台 : | 意打 | 意 | 台 | 台 | 台 | 衣台 | 衣令 | 台 |

6̣ 2 | 2 • 1 | 6̣ 1 2) | 2 3 | 5 | 0 | 6̣ | 0 | 5 6̣ | 3 |

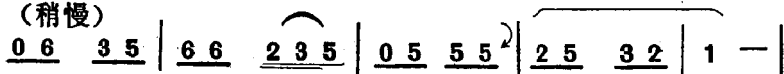
走上前来拉住衣

〔二六板〕



衫哪。我说 表 兄 啊！

(稍慢)



尊 表兄 慢着 走 休 要上 脸，

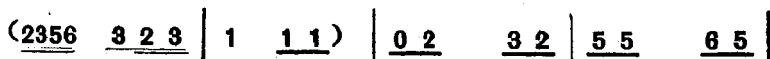
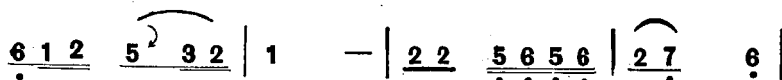
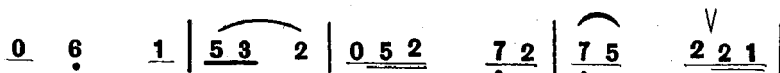


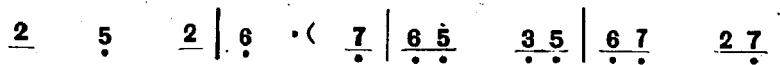
表 妹我 方才 说的



俱都是 笑 谈。 消消 你的那个 气 吧



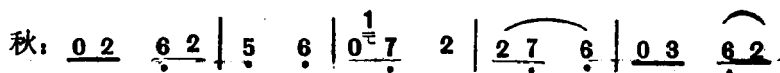
请 落 坐， 等我 解包 点 心与你



打 打 茶 尖。



王：(在行弦中加白)回来，满心是火用它不下。



劝 我的 表 兄 落 下 坐， 自 己

3 • 2 | 2 5 3 2 | 1 6 | 2 5 2 | 2 7 0 |

低 头 打 算 盘。我 说 了 一 个

2 2 7 2 | 2 7 6 5 | 6 2 7 | 5 • 2 | 7 6 5 6 |

不 借 的 话。 脸 热 的 表 兄 他 把 脸

1 — | 1 7 2 2 | 3 5 | 2 6 5 | 3 5 — |

翻。 又 说 无 脸 回 学 馆，

0 3 5 | 5 6 1 | 5 5 2 2 | 1 — | 1 7 2 7 |

又 说 不 敢 回 家 园。 入 地 无

6 — | 5 3 2 2 | 3 6 3 6 | 3 6 3 1 | 1 7 • 2 5 3 2 |

门 上 天 无 路，也 只 好 远 走 高 飞 要 上 外

1 — | 3 2 7 6 | 2 • 2 6 1 | 0 5 2 1 | 6 1 2 |

边。 去 上 个 三 十 年 来 四 十 载，

0 5 5 | 2 5 | 2 5 3 2 | 1 0 | 0 3 2 | 3 1 |

从 今 一 去 不 回 还。咳！ 他 不 回 家

3 3 2 | 1 — | 3 2 3 2 | 0 3 2 3 | 1 3 2 |

与 我 无 干， 就 只 是 啊 与 我 那 姐 姐

2 3 5 | 3 2 1 6 | 5 — | (6 7 6 7 2 3 | 5 6 1 7 |

有 点 挂 连。

6765 4323 | 5 5 5) | 3 2 1 6 | 5 7 2 | 0 2 3 |

若不 然我 借 给 他 银 几

5 · 7 | 6 · (7 | 6765 3 5 | 6 6 6) | 3 6 1 |

两, (打打打打 意 打打 台) 不行 啊!
咳!

0 5 2 5 | 3 5 5² | 3 5 2 | 1 — | 2 2 2 |

我 姐 姐 要 知 道 必 说 闲 言。 低 头 一

²/₇ — | 2 5 6 | 2 7 6 | 5 2 ¹/₆ | 2 2 1 6 1 |

计 有 主 见, 我 何 不 找 我的 姐 姐

2 5 3 2 | 1 — | 2 6 ²/₇ | 2 2 7 6 2 | 7 2 7 6 |

去 借 钱。 他 本 是 和 我的 姐 姐 没 过 门 的

0 5 2 1 | 6 1 2 | 0 5 1 2 | 5 2 2 | 7 2 5 |

小 两 口, 一 定 得 心 疼 他 必 然 周

2 7 6 | 5 — | (6765 4323 | 5 5 5) | 0 2 7 |

全。 主 意

2 2 7 | 5 · 6 | 2 7 6 | 0 5 5 | 2 5 | 5 5 3 2 |

一 定 转 过 面, 再 叫 表 兄 听 周

1 — | 2 7 2 3 | 6 — | 5 2 1 | 6 1 2 |
全。耐耐性儿把我等，

0 5 2 | 2 7 7 2 | 7 2 5672 | 6 · (7) : 6765 3 5 |
你切莫走与我把家看。

6 7 2 7 | 6 7 6 5 3 5 | 6 6 7 : 6 6 6 (接唱)

王：(在行弦中夹白)哪里去？

秋：我给你借钱去。

王：快去快来。

秋：知道了。

0 2 2 | 5 2 7 6 | 5 1 | 7 · 2 | 5 32 16 | 2 — |
辞别表兄够奔东院，

(2 5 3 5 | 2 5 3 5 | 6567 5 3 | 2 2 · 3 | 2)

王：3 2 | 1 ³ | 0 1 | 6 1 | 0 1 6 1 | 2 (5 35) |
我给表妹她把家看。(打打打打)

| : 2 5 3 5 : | 2 5 3 5 | 1 7 6 1 | 2 — | 0 0 | 0 0 |
| : 打打 打打 : | 意 打 | 打打 打打 | 台 打打 | 台 打打 | 台 打打 |

(渐快)

台 打 | 台 打 | 台 打 | 台 打打 | 台 — ||

〔小锣帽头〕

春莲：(上) 台 | 台 | 台·个 | 令 | 台 ||

(对)

二老把亲探，抛奴把家看。

(白)

奴，张春莲。二老远方探亲去了，这般时候不见回来，倒叫奴挂念哪！

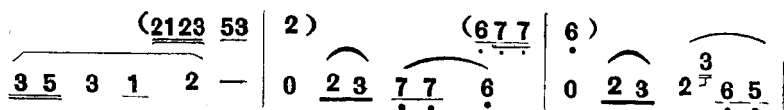
$\frac{4}{4}$ (0 6 2 3 | 5 6 i 7 | 6 7 6 5 4 3 2 3 |

[大慢板] (2 3 3 | 2) (1 3 2 |
5 — 5 5) | 0 1 2 3 2 | 0 4 3 2 3 1 |
手 拿 着 钢 针

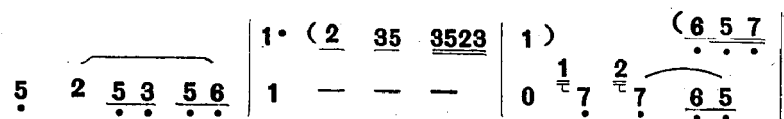
1) (2 3 2 3 5 3 | 2)
0 6 1 2 1 2 | 3 5 3 1 2 — | 0 2 3 7 7 6 |
引 绒 线， 凄 凄

(2 3 5 3 5 2 3 |
0 2 3 2 5 6 2 | 5 6 2 5 3 5 6 | 1 — — —
凉 凉 把 愁 添。

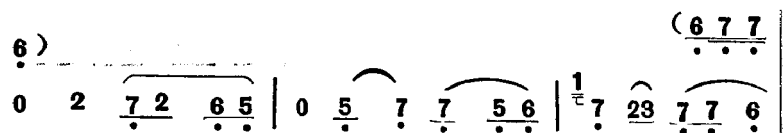
1) (2 3 2 | 2) (1 3 2 | 1)
0 2 7 3 2 | 0 4 3 5 3 2 1 | 0 6 1 2 1 2 |
二 爹 娘 一 同 把 亲



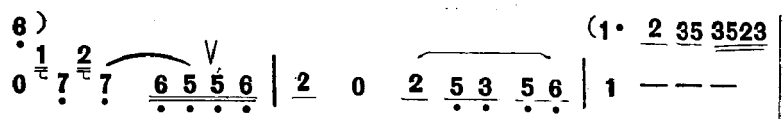
探， 留 奴 一 人



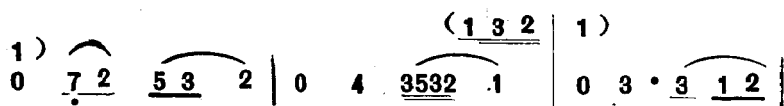
把 家 看。 又 是



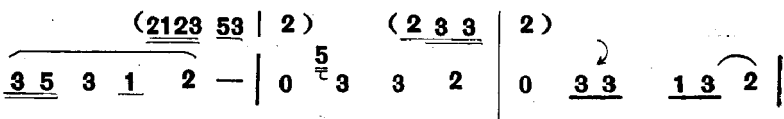
深 宅 与 大 院，担 惊



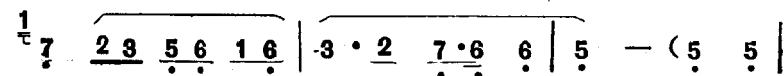
受 怕 我 的 心 不 安。



可 叫 何 人 来 做



伴， 二 爹 娘 带 去 老 妈



和 丫 环。

6 5 6 i 2 3 | 5 6 i 7 | 6 7 6 5 4 3 2 3 |

5 — 5 5) | 0 2 2 7 6 | 2 5 2 7 6 5 |

思 思 想 想

(渐快)

$\frac{2}{2}$ 5 — 5 6 | 1 — 2 — | $\frac{5}{4}$ 3 · 2 1 3 |

把 活 做，

(23 56 32 35 | 前 $\text{♩} = \text{后} \text{♩}$

2 — — — | $\frac{2}{4}$ 2356 3235 | 656i 5 3 | 2 2) |

秋：(上唱) 0 6 5 | 3 5 | 6 5 4 3 | 2 — |

东 院 跑 过 张 秋 莲。

0 6 1 | 6 1 1 2 | 3 2 1 2 | 5 3 2 | 0 2 7 2 |

转 过 角 门 又 把 二 门 进， 问 一 声

6 2 7 6 | 5 — | 5 6 · 1 | 0 5 3 1 | 2 — ||

姐 姐 可 在 房 间。

秋：姐姐在屋吗？

春：谁来啦？

秋：妹妹。

春：妹妹来啦，快进来吧。

秋：姐姐你好啊？

春：我好，妹妹你好啊？

秋：好啊。

春：快坐下吧。

秋：姐姐你忙啥呢？给我看看哪。

春：嗯，你给站（念“斩”）了吧。

秋：忙吧——，你该——

春：什么？

秋：你不是该挨娶了吗。

春：我忙？我看你比我还忙。

秋：我忙什么啦？

春：你不忙这几天不上我们家来。

秋：人家我妈不是不叫我出来吗。

春：那你今天怎么出来了？

秋：今天不是我爹妈和这屋大爹大妈远方探亲去了吗。

春：是呀，那你今天来，门都锁上啦？

秋：没有啊。

春：谁给你看家呢？

秋：嗯，我们家今天来个新鲜客。

春：新鲜客，是谁呀？

秋：姐姐你猜猜吧。

春：〔打打 打打意台〕我猜猜。是谁呢？是四姑？

秋：不对。

春：啊，三姨。

秋：不是。

春：是大姑夫？

秋：沾点边啦。

春：噢，是大姑母？

秋：更近啦。

春：是谁呢？

秋：嗯，这个人啊，跟大姑夫也近，跟大姑母也近，要依我

说还不如跟姐姐你近哪！

春：你这丫头不说好话，我不猜了。

秋：她那个小心眼早就明白，就是不往那上猜。姐姐你真不猜啦？不猜不猜啦吧，小妹我告诉你吧。我的姐姐呀！

〔垛板〕

$\frac{2}{4}$ (0 5 3 2 | 1·2 3 5 | 2) 3 5 5 | 6·5 4 |

姐 姐 不 必

0 5 4 3 | 2 — | $\overset{5}{0^{\text{c}}}$ 3 5 | 2 5 2 | 5 5 2 1 2 3 |

假 装 愁， 细 听 表 妹 说 周

1 — | 3 2 3 2 | 3 2 3 | 6 1 2 | 5 3 2 |

全。 若 问 咱 家 来 的 是 哪 一 个，

3 2 3 2 | 0 3 7 2 | 3 2 3 2 7 2 | 0 3 1 7 |

来 的 是 啊 你 那 个 没 过 门 的 女 婿 王 令

6 · (7 | 6 7 6 5 3 5 | 6 6 6) | 0 5 2 5 |

安。 我 表 兄

5 2 5 2 2 3 5 | $\overset{5}{0^{\text{c}}}$ 3 5 5 | 5 2 3 2 | 1 — | (2 3 5 6 3 2 3 |

作 下 了 不 才 之 事，

1 1 1) | $\overset{3}{0^{\text{c}}}$ 6 1 2 3 | 4 · 3 | 2 6 6 1 2 3 | 1 — |

背 着 他 们 先 生 乱 耍 钱。

$\underline{2} \quad \underline{2} \quad \underline{2} \mid \overset{3}{\underline{5}} \quad \underline{5} \quad - \mid \underline{5} \quad \underline{2} \mid \underline{2} \quad \underline{7} \quad \underline{6} \quad \underline{5} \mid \overset{2}{\underline{7}} \quad \underline{2} \quad \overset{3}{\underline{5}} \mid$

铜 钱 输 了 整 八 串， 大 学 长

$\overset{1}{\underline{0}} \quad \underline{6} \quad \underline{2} \mid \underline{3} \quad \underline{5} \quad \underline{2} \quad \underline{2} \mid 1 \quad - \mid \underline{5} \quad \underline{2} \quad \underline{2} \mid \underline{6} \quad - \mid$

立 时 就 叫 他 还。 有 心 回 家

$\underline{5} \quad \underline{2} \mid \overset{3}{\underline{5}} \quad \underline{5} \quad - \mid \underline{0} \quad \underline{3} \quad \overset{4}{\underline{3}} \mid \overset{5}{\underline{3}} \quad \underline{6} \quad \underline{1} \mid \underline{3} \quad \underline{2} \quad \underline{6} \mid$

把 钱 取。 又 怕 二 老 家 法

$1 \quad - \mid \underline{2} \quad \underline{7} \quad \underline{2} \quad \underline{2} \mid \overset{2}{\underline{7}} \quad 0 \mid \underline{2} \quad \underline{2} \mid \underline{2} \quad \underline{7} \quad \underline{6} \quad \underline{5} \mid$

严。 万 般 出 在 无 计 奈，

$\underline{0} \quad \underline{2} \quad 1 \mid \underline{2} \quad \underline{2} \mid \underline{3} \quad \underline{5} \quad \underline{3} \quad \underline{2} \mid 1 \quad - \mid \underline{7} \quad \underline{6} \quad \underline{5} \quad \underline{7} \mid$

一 到 咱 家 来 借 钱。 二 老 爹

$\underline{6} \quad - \mid \underline{5} \quad \underline{2} \mid \underline{2} \quad \underline{7} \quad \underline{6} \quad \underline{5} \mid \underline{2} \quad \underline{2} \mid \underline{5} \quad \underline{5} \mid \underline{2} \quad \underline{2} \quad \underline{5} \quad \underline{2} \mid$

娘 把 亲 探， 箱 箱 柜 柜 全 都 上 着

$1 \quad - \mid \underline{2} \quad \underline{7} \quad \underline{2} \quad \underline{5} \mid \overset{2}{\underline{7}} \quad 0 \mid \overset{3}{\underline{3}} \quad \underline{5} \mid \underline{6} \quad \underline{3} \quad \underline{2} \quad \underline{1} \mid$

栓。 要 和 我 借 银 几 两， 我的

$\underline{6} \quad \underline{2} \mid 1 \quad - \mid \underline{0} \quad \underline{3} \quad \underline{5} \quad \underline{3} \mid \underline{5} \quad \underline{3} \quad \underline{5} \quad \underline{6} \mid 4 \quad \underline{3} \mid$

姐 姐 呀！ 小 妹 我 哪 里 来 的 “梯 希”

$\underline{2} \quad \underline{0} \quad \underline{6} \mid \underline{2} \quad \underline{5} \quad \underline{2} \mid \underline{2} \quad - \mid \underline{2} \quad \underline{7} \quad \underline{2} \mid \underline{2} \quad \underline{7} \quad \underline{6} \quad \underline{5} \mid$

钱。 我 说 了 一 个 不 借 的 话，

5. $\overset{2}{\underline{7.7}}$ | 6. 1 | $\underline{3}$ 2 $\underline{3}$ | 1 $\overset{V}{\underline{6.1}}$ | \underline{XX} X |
脸 热 的 表 兄 低 头 不 言。 我 的 姐 姐 呀！

0 \underline{XX} \underline{XX} | X X | X X | X X | \underline{X} \underline{X} \underline{X} | X — |
我 的 表 兄 他 呀 “巴 搭” “巴 搭” 直 掉 眼 泪，

($\underline{7.6}$ $\underline{5.6}$ | $\underline{7.6}$ $\underline{2.1}$ | $\underline{7.6}$ $\underline{5.6}$ | ? ?) |

$\underline{2.2}$ $\underline{7.2}$ | $\overset{5}{\underline{4.3}}$ | $\underline{2.5}$ 2 | 1 — | $\underline{1.7}$ 2 $\underline{2}$ |
说 出 那 个 话 来 叫 人 心 酸。 又 说 无

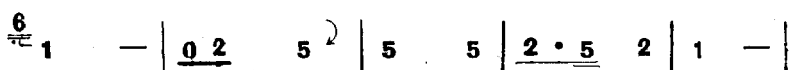
$\overset{3}{\underline{5}}$ — | 2 $\underline{6.5}$ | $\overset{3}{\underline{5}}$ — | 0 $\overset{5}{\underline{3}}$ $\underline{5}$ | 5 2 |
脸 回 学 馆， 又 说 不 敢

$\underline{5.5}$ $\underline{2123}$ | 1 — | $\underline{1.7}$? $\underline{2}$ | 6 — | $\underline{2.1}$ 2 $\underline{2}$ |
回 家 园。 入 地 无 门 上 天 无

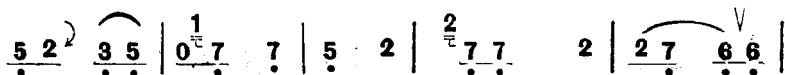
$\overset{2}{\underline{5}}$ $\overset{2}{\underline{6}}$ | $\underline{2.1}$ $\underline{3.1}$ | $\overset{1}{\underline{7.2}}$ $\underline{5.3.2}$ | 1 — | $\underline{3.2}$ 1 |
路，也 只 好 远 走 高 飞 要 上 外 边。 去 上 个

$\underline{2.3}$ $\underline{6.1}$ | $\underline{0.5}$ $\underline{2.1}$ | $\underline{6.1}$ 2 | $\underline{0.5}$ 5 | 2 5 |
三 十 年 来 四 十 载， 从 今 一 去

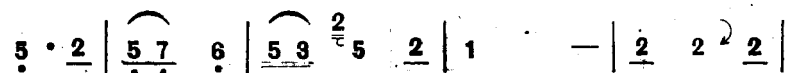
$\overset{5}{\underline{3.5}}$ $\underline{2.2}$ | $\overset{V}{1.2.1}$ | $\overset{2}{\underline{7}}$ 2 | 6 — | $\underline{2.7}$ $\underline{2.5}$ |
不 回 还。人 家 哭 哭 啼 啼 就 要



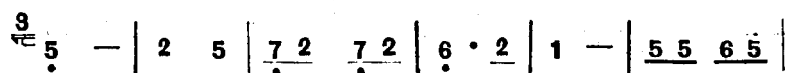
走，小 妹 闻 听 也 是 心 酸。



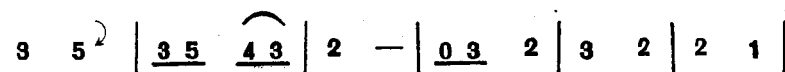
我 又 想 又 是 老 亲 又 是 亲 眷， 我



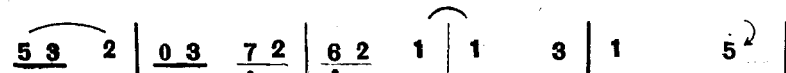
怎 能 忍 心 袖 手 旁 观。 无 奈 来



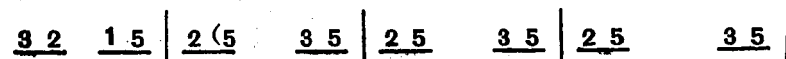
找 姐 姐 你 呀， 我 的 姐 姐 呀！ 这 么 一 点



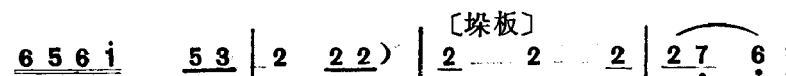
小 事 也 能 周 全。 还 是 银 钱 还 是



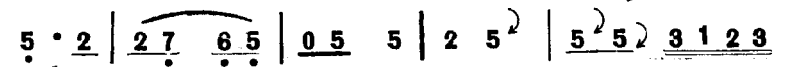
号， 早 早 的 打 发 他 好 把 帐



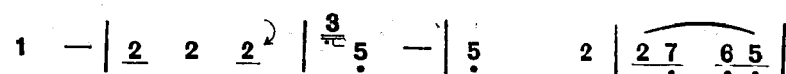
还。



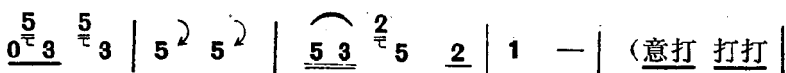
春： 闻 听 妹 妹



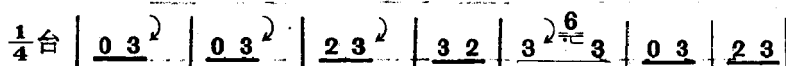
讲 一 遍， 心 中 好 似 乱 箭



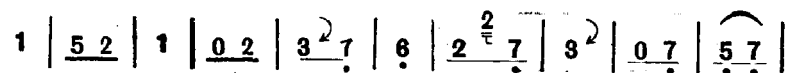
穿。 低 头 不 语 嘴 唇 动，



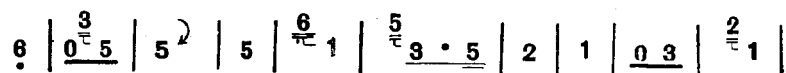
又 气 又 恨 半 响 无 言。



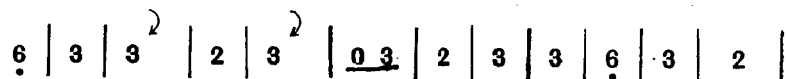
气 恨 不过 说几 句，哇！ 再 叫妹



妹 听周 全。 谁 是亲 来，谁 是 眷， 谁 与



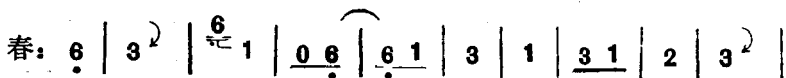
谁 房 不 连 眷 地 不 连 边。 闲 话



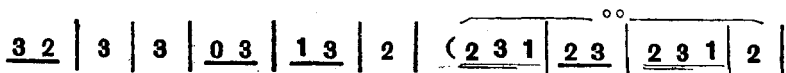
少 说 快 出 去， 唠 哩 唠 叨 我 心 烦

(接白，梆子不停)

秋：我这是为你呀！



我 看 你 狗 拿 耗 子 多 管 闲 事，



多 事 多 非 你 少 进 前。

秋：（在行弦中对白）我看你不要脸。

春：我看你多管闲事。

秋：我挠你。

春：你过来。唉——（打架介）

（小锣马腿接三锤）

$\frac{1}{4}$	<u>0 5</u>	<u>3 5</u>	2	<u>0 5</u>	<u>3 5</u>	2	<u>0 5</u>	<u>3 5</u>	2	2
	意打	意打	台	意打	意打	台	意打	意打	台	台

2	<u>0 5</u>	<u>3 5</u>	<u>2 · 1</u>	<u>6 1</u>	<u>2 · 1</u>	<u>6 1 2</u>
台	意打	意打	台			

（哭腔）

（5 6

秋：（哭介） 0 | 3 2 | 1 | 6 | 6 | 6⁷₁₂ 6 | 5 | 6⁷₁₂ 6 | 5 |

啊！

<u>5 6</u>	(<u>5 6</u>)	<u>5 6</u>	<u>5 6</u>	5	5	<u>5 · 3</u>	<u>2 3 5</u>	<u>5 · 3</u>
5	(<u>5 6</u>)	意打	意	台	台	台 · 个	令 台	意令

〔紧流水〕

2 3 5 | 0 | 3 2 | 3² | 3² | 3 | 5² | 6₁₂ 1 | 0 | 2 3 |

台 秋莲 气 得 哭 又 喊， 死猴

4 | 5 | 2 1 | 6 | 1 | 0 3² | 2 | 3² | 1 | 3² | 3 |

丫 头 不 体 面。 借 不 借 的 在 凭

$\overset{6}{\underset{\cdot}{\text{re}}} 1 \mid 0 \mid \underline{3 \ 2} \mid 3 \mid 5 \mid \underline{2 \ 1} \mid \underset{\cdot}{6} \mid 1 \mid \underline{0 \ 2} \mid \underline{5 \ 7} \mid \underset{\cdot}{6} \mid$

你， 摔摔 打打 为 哪 般。 我 与 他

$\underline{0 \ 6 \ 1} \mid 2 \mid 3^2 \mid \underline{0 \ 3} \mid 5^2 \mid \overset{6}{\underset{\cdot}{\text{re}}} 1 \mid \underline{0 \ 5} \mid 2 \mid 1 \mid \underline{0 \ 2} \mid$

表 兄 妹， 他 与 你 夫 妻 圆。 他

$\underline{2 \ 7} \mid 2 \mid 2 \mid \underline{2 \ 2} \mid \underset{\cdot}{5} \mid 2^2 \mid \underline{0 \ 5} \mid \underline{5 \ 5} \mid 5^2 \mid 3 \mid$

受 贫 穷 你 得 讨 饭 他 做 状 元

$\underline{2 \ 3} \mid \underline{5 \ 3 \ 2} \mid 1 \mid \underline{0 \ 6} \mid 2 \mid 2 \mid 2^2 \mid 3 \mid 2 \mid 3^2 \mid 0 \mid 5 \mid$

你 戴 凤 冠。 我 来 不 过 传 个 信， 酸

$\underline{5 \ 5} \mid 5^2 \mid 6^2 \mid 3 \mid \underline{3 \ 5} \mid 2 \mid 1 \mid \underline{0 \ 2 \ 1} \mid 2 \mid 2 \mid \underset{\cdot}{6} \mid 3^2 \mid \overset{6}{\underset{\cdot}{\text{re}}} 1 \mid$

包 子 臭 面 与 谁 翻。 不 用 你 赶 我 就 走，

春：（加白）你走！

秋：（接唱） $\underset{\cdot}{6} \mid 3^2 \mid \overset{6}{\underset{\cdot}{\text{re}}} 1 \mid \overset{2}{\underset{\cdot}{\text{re}}} 5^2 \mid 7 \mid \underset{\cdot}{6} \mid \underline{0 \ 3} \mid \underline{2 \ 3} \mid$

我 就 走， 到 家 中 对 我的

$\underset{\cdot}{6} \mid 3 \mid 5 \mid 2 \mid 1 \mid \underline{0 \ 2 \ 1} \mid 3 \mid 2 \mid \underline{2 \ 2} \mid 2^2 \mid 3^2 \mid$

表 兄 说 周 全。 话 儿 说 明 由 他 自 便，

$\overset{2}{\underset{\cdot}{\text{re}}} 7 \mid \underline{7 \ 7} \mid \underset{\cdot}{6} \mid 3 \mid \underline{2 \ 1} \mid \underset{\cdot}{6} \mid 1 \mid 3^2 \mid 7 \mid \underset{\cdot}{6} \mid \underline{0 \ 2 \ 1} \mid$

爱 上 哪 边， 上 哪 边。 去 上 个 三十

2 | 1 | 3² | 2 1 | 6 1 | 0 3 3 | 6 | 3² | 5 | 2 | 1 |

年 来 四 十 载， 从 今 一 去 不 回 还。

0 | 6 3² | 6 1 | 6 2 | 2 2 | X | X | X | 0 | 3² 3² |

我 叫 你 这 死 猴 丫 头 守 活 寡 看 看

6 3⁵ | 2 1 6 | 4 : 3 | 5 | 3 2 | 1 | 1 | 1 | 1 | 3 | 5 |

你 难 是 我 难！ 气 噢 噢 的 往 外

1 | 1 | 3 | 3 | 2 | 2 | (2 3 | 2 3 | 2 3 | 2 | 2 | 2 |

走， [小翠头] [三锤]

台 台 意 打 意 台 台 台

0 5 | 3 5 | 2 1 | 6 1 | 2 1 | 6 1 2) |

意 打 意 打 台)

春： (赶介) 2 3 | 5 | 0 | 6 | 0 | 5 6 | 3 | 2 ||

走 上 前 来 拉 住 衣 衫。

[慢二六板]

(白) 你看你这个气呀！ 别生气啦！ 5 6 | 7² | 7 6 | 5 | — |

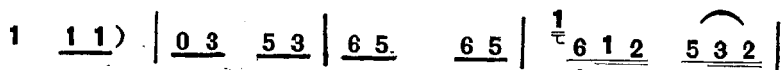
我的 妹 妹 呀！

(6 7 6 7 | 2 3 | 5 | 5 5) | 0 5 | 6 5 | 3 5⁵ | 2 3 5 |

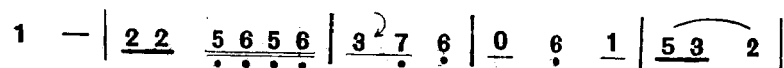
尊 妹 妹 慢 着 走



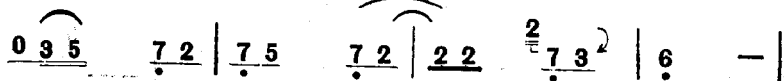
休 要上 脸，



姐 姐我 方才 说的 俱都是 笑

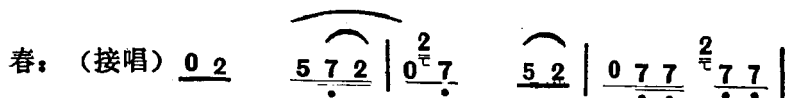


谈。 消消 你的那个 气儿 吧 请 落 坐，

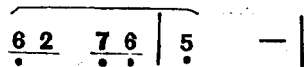


等 姐姐 我与 你 装 上袋 烟。

秋：（接白）回来，不抽。

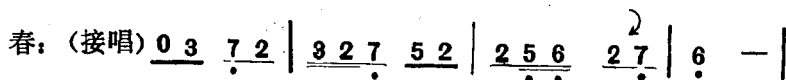


我 言语 不 周 不是 为的



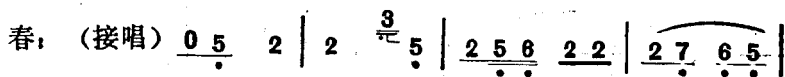
你

秋：（接白）我也不用你为。



你 长了 这么老 高咧 你怎么 这么 憨。

秋：（接白）我什么都明白。



好 言 好 语 把我的 妹妹 劝，

0 5 2 | 5 5 | 5 ²/_♩ 5 2 | 1 — | (意打 打 |

自己低头半响无言。

〔转垛板〕

台 一) | 2 7 2 2 | 0 ^V · 5 | 8 · 2 2 2 | 2 7 6 5 6 |

恨煞人的他放着书不念，我的

3 ²/_♩ 7 0 | 0 3 6 1 | 2 3 4 3 | 2 6 6 1 2 0 | 1 — |

妹妹说：他背着他们先生学要钱。

2 2 2 | ³/_♩ 5 — | 5 2 | 2 7 6 5 | 2 3 ³/_♩ 5 |

铜钱输了一整八串，大学长

0 ⁵/_♩ 4 2 | ²/_♩ 1 · 5 2 | 1 — | 5 2 7 | ⁷/_♩ 6 — |

立刻就叫他还。有心回家

5 2 | ³/_♩ 5 — | ⁵/_♩ 3 5 | 5 6 5 | 2 1 6 | 1 — |

把钱取，又怕二老家法严。

1 7 2 2 | ³/_♩ 5 — | ⁷/_♩ 2 ⁶/_♩ 5 | ³/_♩ 5 — | 1 · 3 2 |

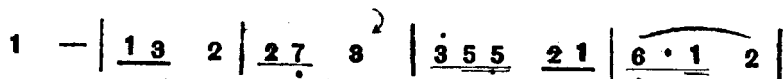
又说无脸回学馆，讨着吃

5 ²/_♩ · 3 2 | 7 2 5 8 2 | 1 — | 3 2 3 2 | 6 3 1 1 |

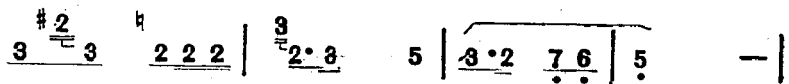
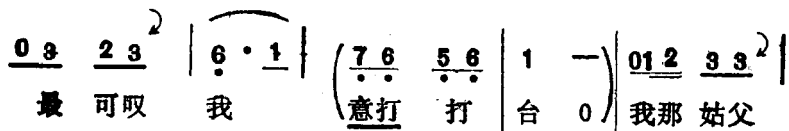
要着吃要上外边。年轻轻的小书呆子

2 1 7 2 | 5 3 2 | ¹/_♩ 7 · 7 6 | 3 ²/_♩ · 3 5 | 2 · 1 6 · 2 |

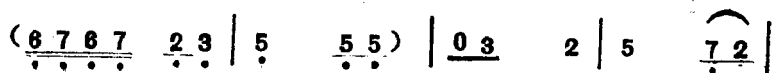
能往哪里去，入不了地他也上不了



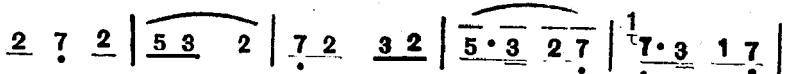
天。 倘要 是 他 在 外 有 一 个 好 与 歹，



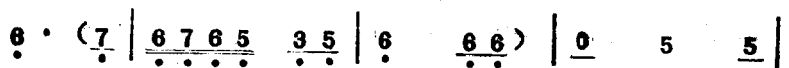
姑 母 岂 不 是 断 了 香 烟。



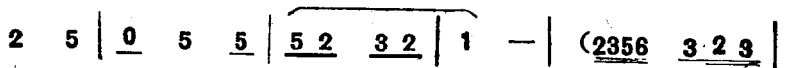
好 好 歹 歹



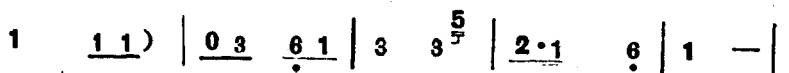
成 全 了 罢， 与 他 还 上 帐 大 家 全 安



然。 回 身



打 开 描 金 柜，



自 己 的 衣 服 包 在 里 边。

2 5 7 | 6 — | 5 2 | 2 7 6 5 | 2 7 3² |
单 夹 棉 纱 整 四 件, 一 在 外

1 7 3 2 | 2 5 2 | 1 — | 3 2 3 5² | 3 2 7 2 3 2 |
又 包 上 两 串 铜 钱。 打 点 以 毕 又 把 我 的 妹 妹

5 7 6 | 3² 7 6 | 3² 7 6 | 5² 5 2 | 1 — |
叫, 妹 妹 妹 妹 要 你 进 前。

0 5 2 | 5⁷ 2 | 0 2 2 | 5 7 | 6 (7) : (6 5 3 5 |
我 把 包 裹 交 与 你,

6 7 2 7 | 6 5 3 5 | 6 6 7 | 6 6 6) |

秋: (在行弦中对白) 我不接。

春: (白) 不是。

0 5 5 | 5⁵ 3 3 | 1¹ 6 1 | 1¹ 7 2 5 3 2 | 1 — | 7 2 3² 7 |

清 白 二 字 要 你 做 个 证 见。 千 万 别

6 2 | 2 2² 5 | 2¹ 6 2 2 | 2² 7 3² 6 5 | 3 1 |

说 从 何 处 而 借, 这 闺 阁 事 重 门

1 6 5 3 | 0 2 1 | 2 (5 3 5 | 2 5 3 5 |

户 要 严。

2 5 3 5 | 6 5 6 i 5 3 | 2 2 2) |

秋: $\underline{0\ 3}\ 2\ |\ 5\overset{6}{\underline{\underline{1}}}\ |\ \underline{2\ 5}\ \underline{2\ 1}\ |\ \underline{\underline{6\cdot 1}}\ 2\ |\ \underline{0\overset{5}{\underline{\underline{3}}}}\ 5\ |$

接 过 包 裹 撇 了 一 撇 嘴, 叫 人

$2\ \overset{5}{\underline{\underline{3}}}\ |\ \overset{5}{\underline{\underline{3\ 5}}}\ \underline{2\ 2}\ |\ 1\overset{V}{\underline{0\ 2}}\ |\ \underline{5\ 2}\ \underline{\underline{6\cdot 1}}\ |\ \underline{0\overset{5}{\underline{\underline{6}}}}\ 2\ |$

好 笑 面 堆 欢。 我 看 起 来 呀 打 咧

(稍慢)

$\underline{5\ 3}\ 2\ |\ \underline{3\ 5}\ \underline{2\ 1}\ |\ \underline{\underline{6\cdot 1}}\ 2\ |\ \underline{3\ 2}\ \underline{5\ 2}\ |\ \underline{2\ 3}\ \underline{2\ 2}\ |$

闹 咧 全 然 都 是 假, 爹 亲 妈 亲 不 如 人 家

$\underline{2\ 3\ 2\ 3}\ 5\ |\ \underline{3\cdot 2}\ \underline{\underline{7\cdot 6}}\ |\ 5\ -\ | (\underline{\underline{6\cdot 7\cdot 6\cdot 5}}\ \underline{\underline{2\cdot 3}}\ |$

小 俩 口 儿 投 缘。

$\underline{5\ 6}\ \underline{1\ 7}\ |\ \underline{\underline{6\cdot 7\cdot 6\cdot 5}}\ \underline{\underline{4\cdot 3\cdot 2\cdot 3}}\ |\ 5\ \underline{5\ 5})\ |\ \underline{0\overset{5}{\underline{\underline{6}}}}\ 1\ |$

手 拿

$5\ \underline{\underline{7\ 2}}\ |\ \underline{0\ 5}\ 5\ |\ \underline{2\ 5}\ \underline{3\ 2\ 7}\ |\ 6\ -\ |$

包 裹 往 外 走,

春: $0\ 7\ \underline{2}\ |\ \underline{\underline{3\cdot 5}}\ \underline{\underline{2\ 7}}\ |\ \underline{2\ 3}\ 7\ |\ 6\ -\ ||$

走 上 前 来 拉 住 衣 衫。

春: 妹妹呀, 你表兄从哪门来的?

秋: 街门来的呗。

春: 不是, 我问你他是从前门来的, 后门来的?

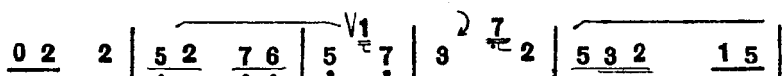
秋: 从前门来的。

春: 别叫他从前门走, 别人碰见不好看。

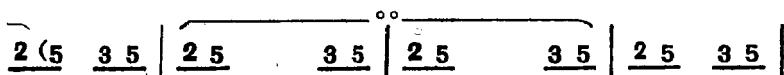
秋: 那从哪走啊?

春：从后角门走。

秋：噢，明白了。

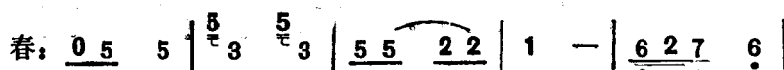
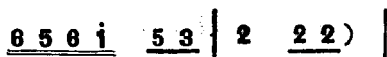


辞 别 姐 姐 够 奔 东 院，

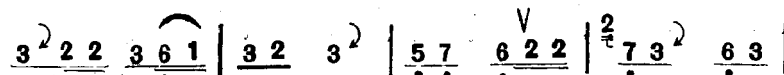


(下)

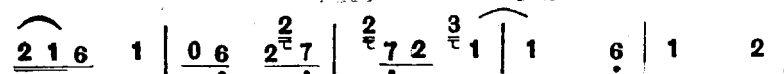
意 打 意



房 中 剩 下 张 春 莲。 我 们 夫 妻

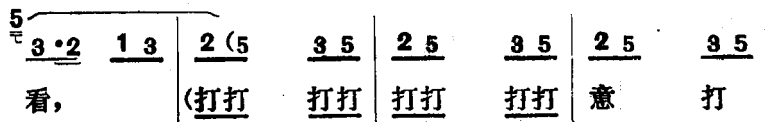


六 年 的 光 景 未 见 面。 也 不 知 他 的 像 貌 可 观



不 可 观。 我 何 不 到 后 院 把 他 偷

〔带锣接小锣垛头〕



看，

(打打

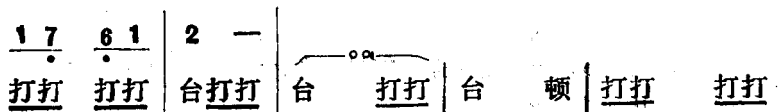
打打

打打

打打

意

打



台·个 令台 | 意令 台 | 打 台 | 台 6 5 3 | 2 3 5 |

(春下, 王上)

6 5 6 1̣ 5 3 | 2 2 · 3 | 2)

王: 3 2 | 3 $\overset{3}{\underset{\cdot}{\text{c}}}$ 1 | 3 $\overset{3}{\underset{\cdot}{\text{c}}}$ 1 | 2 $\overset{(2 \cdot 3)}{\text{—}}$ $\overset{4 3}{\text{—}}$ | 2) 0 6 3² |

房 中 闷 坐 王 令 安。 表 妹

$\overset{1}{\underset{\cdot}{\text{c}}}$ 6 2 | 3 $\overset{(1 \cdot 1)}{\text{—}}$ $\overset{5 6}{\text{—}}$ | $\overset{1}{\underset{\cdot}{\text{c}}}$ 1 $\overset{5}{\underset{\cdot}{\text{c}}}$ 1 2 | $\overset{1}{\underset{\cdot}{\text{c}}}$ 7 2 |

借 钱 不 回 转, 倒 叫 令 安

$\overset{1}{\underset{\cdot}{\text{c}}}$ 6 1 | 1 $\overset{V}{\text{—}}$ 3 5 | 3 2 1 | 1 $\overset{V}{\text{—}}$ 1 1 | 6 3² |

挂 心 间。坐在 房 中 我把 表 妹

3 6 1 | 2 (5 3 5 | 2 5 3 5 | 2 5 3 5 |

等,

(秋上)

6 5 6 1̣ 5 3 | 2 2 2) |

秋: $\overset{1}{\underset{\cdot}{\text{c}}}$ 7 2 2 | 2 3 6 | 5 — | $\overset{1}{\underset{\cdot}{\text{c}}}$ 6 1 | 3 2 1 | 2 — ||

进 房 来 尊 表 兄 细 听 周 全。

王: (白) 表妹回来了, 钱借来没有?

秋: (白) 没借来银钱, 借来几件衣服。

王: (白) 我叫你借钱, 你借衣服做什么?

秋: (白) 你怎么这么傻, 你不会当去么。

秋：（白）慢着，你从哪门来的？

秋：（白）别从前门走了，别人碰见不好看。

秋：（白）从后角门走，省的叫别人看见。

王：（白）我也不知道路径啊。

秋：（白）我领你去。

王：（自）告辞了（接唱）

0 3 3² | 6 3² | 1 3 2 | 2 — |

多 谢 表 妹 苦 劳 烦，

秋: $\underline{5\ 2}\ \underline{1}\ |\ \underline{0\ 2}\ \underline{\underset{\cdot}{7}\ 2}\ |\ 3\ 2\ |\ \underline{3\ 2}\ \underline{\overset{\frown}{5\ 3\ 2}}\ |\ 1\ -\ |$
表兄 啊! 实在的亲 戚不必客 言。

5. 2 5 7 | 6. — | ²/_元 1 2 3 | ³/_元 5. — | 0 5 2 |

领 着 表 兄 往 外 走。 出 了

5 ³ 5 | 2. 5 2 2 | 1 — | 0 5 5 5 | 5 ⁷ 2 | 0 7. 2 2 |

后 门 转 了 一 个 弯 。 慢 慢 慢 我 把 角 门 开

放， 吓！ 瞧见 了 死 猴

2 2 2 5 | 2 6̣ | 1 — | 2 7̣ 6̣ | 0 6̣ 2 7̣
 丫 头 站 在 门 里 边 。 不 用 说 想 必 是

转〔流水板〕

6 2 3² | 6 2 | 3² X | $\frac{1}{4}$ 0 6 | 6 3² | 6 3² |

把 他的 女 婿 看， 嗯 好 办 我 叫

7 2 6 1 | 1 2 5 2 | 1 3 | 0 7 | 6 | 3 2 3 | 6 1 | 2² 2 |

你 们 两 个 对 着 面 观。回 身 来 尊 一 声 表 兄 快 出

3² 3 | 3⁶ 2 | 2² 1 | 0 3 | 2² 3 | 2 | 1 | 2 | 2 |

院，西 北 角 下 阴 了 天

王：（出门介） 3 5 | 3 2 | 1 | 3² | 5⁵ 3 | 6 | 5⁵ 3 | 3 |

急 急 忙 忙 向 外 走

〔小翠头接三锤〕

3 | 3 | 2 3 | 2 3 | 2 3 | 2 3 | 2 | 2 | 2 | 0 5
意打 | 打打 | 台台 | 台台 | 意打 | 意 | 台 | 台 | 台 | 意台

（看见春莲）

3 5 | 2² 1 | 6 2 | 2² 1 | 6 1 2 | 2 3² | 2 | 5 |
令台 | 台 | 瞧 见 表 姐

1¹ 6 | 1¹ 6 | 2 | 2 ||

在 那 边。

（白）怕碰见人，还瞧见了。（想介）只得向前问个好，表姐可好。

春：（羞介）（打打 打打 打打 打打 打打 打打打意台）好哇。

秋：（偷看介）好哇。

春： }
王： } (望介)

[慢板]

$\frac{4}{4}$ (0 6 5 $\overset{5}{\underset{\cdot}{\text{c}}}$ 3 | 2 1 2 3 5 1 6 5 | 4 \cdot 5 6 1 5 4 3 5 |

$\overset{53}{\text{c}}$ 2 — $\overset{3}{\text{c}}$ 2 2 | 2) 3) 3 2 | 0 2 5 3 2 1 . |

(4 3 | 2) (3 2 |

闻 听 表 弟

1) 0 3 3 2 2 1 | 0 6 1 2 2 | 0 5 2 7 6 |

677

问 声 好, 满 面

6) 0 $\overset{1}{\text{c}}$ 7 2 6 5 | 2 6 5 0 3 5 6 | 1 — 3 3 3 2 |

含 羞 把 礼 还。 问 一 声

0 3 3 3 7 2 | 0 2 7 2 | 5 \cdot 2 $\overset{1}{\text{c}}$ 7 \cdot 6 |

姑 父 姑 母 身 可 到 好

5 — — — |

王：二老到好，代问舅父舅母安好。

春： 0 $\overset{7}{\text{c}}$ 2 $\overset{3}{\text{c}}$ 2 $\overset{7}{\text{c}}$ 2 | 2) 2 $\overset{3}{\text{c}}$ 5 2 7 | 7 2 5 6 7 2 |

表 弟 你 在 南 学 身 可

6̣ — — — |

安。

王：（白）表姐承问。

春： 0 $\overset{7}{\text{ㄣ}}$ 2 $\overset{3}{\text{ㄣ}}$ 2 $\overset{7}{\text{ㄣ}}$ 2 | 0 $\overset{7}{\text{ㄣ}}$ 2 $\overset{3}{\text{ㄣ}}$ 5 2 | 0 2 $\overset{2}{\text{ㄣ}}$ 7 2 |

我 问 你 几 时 来 到 家

3 5 3 2 1 7̣ | 6̣ — — — |

下，

王：（白）今日到此。

春： 0 5 $\overset{5}{\text{ㄣ}}$ 3 2 | 0 5 $\overset{2}{\text{ㄣ}}$ 6̣ 2 | 3 5 3 2 1 2 3 5 |

今 日 个 到 此 所 为 那

2 — — — |

般。

王：（白）这个……！

春：（白）什么？

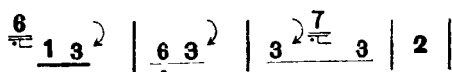
〔流水板〕

$\frac{1}{4}$ 0 $\overset{7}{\text{ㄣ}}$ 3 | 3 $\overset{2}{\text{ㄣ}}$ | $\overset{6}{\text{ㄣ}}$ 1 | 3 $\overset{2}{\text{ㄣ}}$ 1 | 3 $\overset{2}{\text{ㄣ}}$ 1 7̣ | 6̣ 2 | 3 $\overset{2}{\text{ㄣ}}$ |

不 用 你 这 个 那 个 我 早 知 道，

3 2 1 2 | 3 5 | 2 6̣ | 1 | 6̣ 1 | 1 6̣ | 2 1 2 | 3 $\overset{2}{\text{ㄣ}}$ |

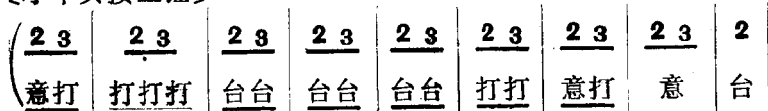
背 着 你 们 先 生 学 要 钱。有 法 输 来 无 法 还 帐，



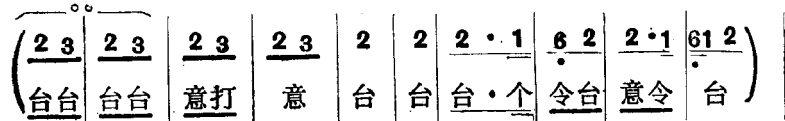
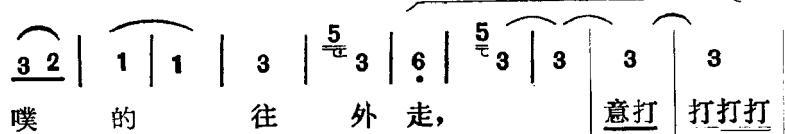
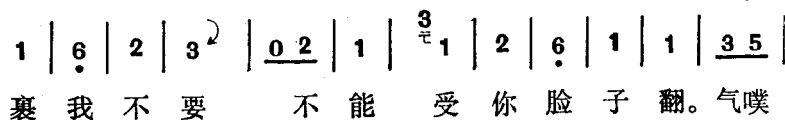
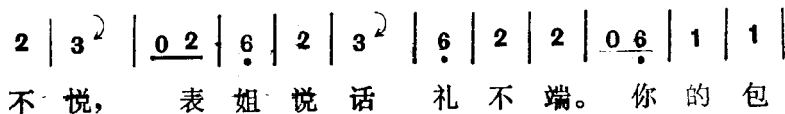
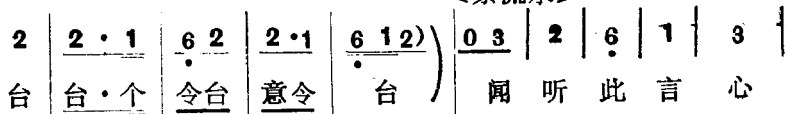
你叫 哪个 替 你 还?

王: (白) 怎么说?

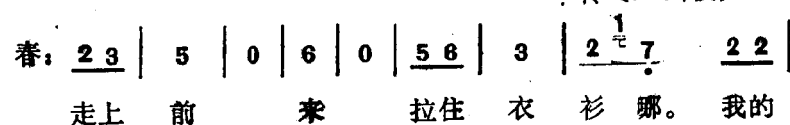
〔小翠头接三锤〕



〔紧流水〕



转〔二六板〕



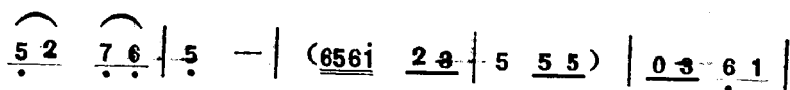
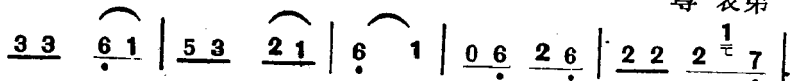
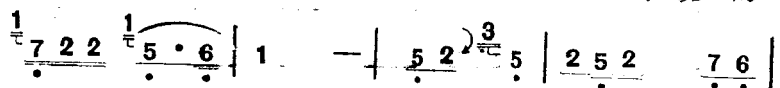


表 弟 呀!

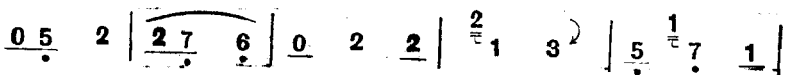
尊 表 弟



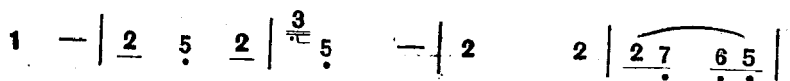
慢 着 走 休 要 上 脸。 姐 姐 我 方 才 说 的



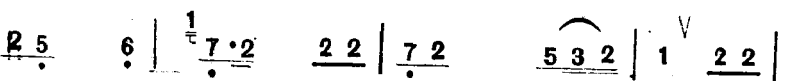
俱 都 是 笑 谈。 我 劝 你 好 好 的 南 学



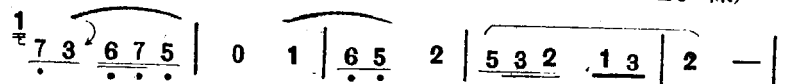
把 书 念, 寒 毡 坐 透 铁 砚 磨



穿。 你 把 包 裹 拿 回 去,

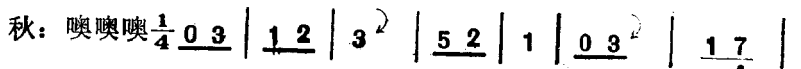


你 想 着 当 了 银 钱 好 把 帐 还。 低 声

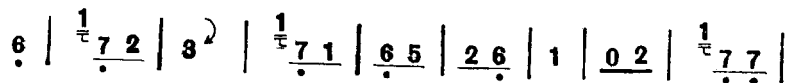


下 气 劝 表 弟,

(流水板)



墙 上 笑 坏 张 秋 莲。 再 着 一



时 不 冲 散, 闹 出 丑 名 谁 敢 担。 咳 嗽 一

6 | 3 2 | 3² | 3 1 | 5 · 3 | 2 3 | 1 |

声 花 墙 下 猫 咬 耗 子 闹 个 欢。

(啊哈, 啊哈)

(春王分下)

(张秋莲双望门)

(小翠头接马腿接三锤)

$\begin{array}{l} : \\ : \end{array}$
 (2 3 | 2 3 | 2 3 | 2 3 | 0 5 | 3 5 | 2 | 0 5)
 意打 打打打 台台 台台 意打 意打 台 意打

3 5 | 2 : | 0 5 | 3 5 | 2 | 2 | 2 | 0 5 | 3 5 | 2 · 1 |
 意打 台 : 意打 意 台 台 台 意台 意令 台

(紧流水)

6 2 | 2 · 1 | 6 1 2 | 0 5 | 5 | 3 | 5² | 5 | 5 |

一 棍 打 的 鸳 鸯

6² | 6 5 | 3 | 3 | 5² | 5 | 5² | 6 3 | 2 ||

散, 耗子 得 命 空 穴 钻。

啊哈, 可说是老鼠啊, 可说是老鼠, 我不救你, 你命休矣。

正是, (台 打打 台)

(对)

一棍打得鸳鸯散,

不久良辰 凤 一 | 配 一 | 鸾 一 ||

(台) (台) (台) (奏〔尾声〕)

1953.12.4—1953.12.29

齐齐哈尔市

《中国戏曲音乐集成黑龙江卷》 编辑工作情况

—《中国戏曲音乐集成》第二次全国编 辑工作会议汇报材料

《中国戏曲音乐集成·黑龙江卷》的编辑工作，始于1984年4月。于1984年11月，同中国艺术学科规划领导小组签定了《议定书》。今天，把我们的工作情况，向于会领导和兄弟省、市代表及各位专家、学者做一简要的汇报。

一、基本情况

黑龙江省，位于祖国北部边疆，总面积为46万平方公里，人口3,300余万。省直辖十四个地（市）区，六十四个县（包括一个民族自治县）。在省、地（市）区、县区内，共有戏曲艺术团体88个。其中，评剧团54个，民间艺术团（包括拉场戏）19个，京剧团9个，龙江剧团3个，皮影戏团1个，豫剧团1个，吕剧团1个。这些剧种大部分是由兄弟省份在不同的历史时期流入到我省的。唯独龙江剧，是根据周总理在一九五八年东北协作区第三次会议上提出的：“要繁荣和发展东北的文化，要创造自己的地方戏曲剧种”的指示精神而成立的地方戏曲实验剧团。通过二十五年的发展创造，已逐步形成了一个新兴的地方戏曲剧种。

过去，我省曾经有过河北梆子、评剧、京剧、豫剧、吕剧、龙江剧、龙滨剧、卜奎戏、牡丹戏、塔戏、赣剧、越剧等十几个剧种。但至今保存着团体，并能继续演出的只有：龙江剧、皮影戏、拉场戏、评剧、京剧、豫剧、吕剧等剧种。这些剧种可分以下几种类型。

1、本省的剧种

(1) 土生土长的剧种——龙江剧。

龙江剧

它是在我省最受广大人民群众喜闻乐见的二人转、拉场戏音乐基础上，发展创造的一种新兴的戏曲剧种。

(2) 通过移植逐步发展衍变而形成的地方剧种——皮影戏。

皮影戏

黑龙江皮影戏，具有浓郁的地区特点，在长期的流传衍变过程中，逐渐形成了“江南”（指松花江）——双城影与“江北”——望奎、海伦影等地区流派。

2、跨省的剧种

(1) 流入时间比较早，而且经过长期的演出实践，通过发展和衍变，已形成具有黑龙江地方艺术风格特点的剧种——评剧、京剧、拉场戏。

评 剧

它是从河北“唐山落子”时期开始流入东北。在黑龙江“落脚扎根”后，在长期的演出实践中不断地融合与吸收黑龙江的民间音调逐步形成了具有黑龙江地方艺术风格特点的北派评剧。

京 剧

它流入我省的时间也比较早，经过长时期的演出实践，在艺术上也逐步形成了黑龙江的地方风格和流派。

拉 场 戏

它也是跨省剧种，是属于由二人转脱胎派生出来的民间小戏曲形成。由于二人转形式流入我省的时间比较长，它伴随着二人转艺术表现形式的发展和衍变，逐步地形成了具有黑龙江地方艺术风格特点的北派地方小戏了。

(2) 由于传入我省时间短，目前尚还保持原貌的剧种——

豫剧、吕剧。

三十几年来，以我省文化厅、省文联、省音协、省艺术研究所等单位，对我省各剧种音乐的发展和创作，从不同的角度进行了多方面的研究探索，并取得了一定的成果。全省戏曲音乐工作者，三十几年来挖掘和整理了各个剧种的名演员、名琴师和鼓师的大量的唱腔、曲牌和锣鼓经，并且通过继承与发展，创作了大量的唱腔音乐、伴奏音乐（包括器乐曲牌）、打击乐等。同时，也撰写了大量的戏曲音乐理论文章与专著，取得了一些成绩。尽管如此，我们所做的工作，仍然还是不够全面、不够系统的；我们还没有把先辈们所留下来的丰富遗产加以翔实地、科学地、全面地、系统地总结出来。

二、工作进展情况

《中国戏曲音乐集成》黑龙江卷编辑部，本着既要编好“集成”又要培养好中、青年骨干力量的同时，还要给后人留下一部全面系统、丰富多彩的戏曲音乐资料的精神，开展了编辑工作。

（一）定期召开全省各地（市）区编辑工作会议，讨论落实编辑工作方案

黑龙江省文化厅于1984年2月接到中华人民共和国文化部、中国音乐家协会、音民字（84）第一号文件后，经过文化厅、省委宣传部文艺处，以及省民委、省音协、省艺术研究所有关领导研究和协商，确定以省艺术研究所为中心筹建《中国戏曲音乐集成》黑龙江卷编辑组织。并从有关单位抽调一部分专业人员，于四月正式建立了《中国戏曲音乐集成》黑龙江卷编辑部，该编辑部由主任一人，编辑四人组成。之后，经有关单位协商提名，经上级领导机关批准，正式成立了由省音协、省艺术研究所有关领导及省内部分地、市的不同剧种中有经验的九名戏曲音乐工作者参加的《中国戏曲音乐集成·黑龙江卷》编辑委员会，其中主编一人，副主编二人。

1984年6月，召开了第一次“黑龙江省艺术史志集成工作会议”。会上——

1、传达了中华人民共和国文化部、中国音乐家协会音字（84）第一号文件及《中国民族音乐集成》编辑办公室、中国艺术学科规划领导小组等单位的有关文件；

2、要求各地、市根据文件精神建立《中国戏曲音乐集成》编辑组织，落实编辑人员，开展工作；

3、宣布《中国戏曲音乐集成》黑龙江卷编辑部、编委会人员名单。

1984年9月召开了第二次黑龙江省戏曲音乐集成编辑工作会议。会议议程是：

1、传达《中国民族音乐集成》编辑办公室的有关文件，介绍兄弟省、市的工作经验；

2、各地、市汇报并交流了工作情况；

3、研究了各地、市剧种的音乐底数及对老艺人的摸底工作情况；

4、讨论成立各剧种的音乐研究小组，确定了剧种音乐条目的撰写负责人（兼研究小组负责人）；

音乐研究小组的任务是：

（1）研究讨论制定本剧种音乐编辑体例、系目初稿。

（2）辅助省卷收集剧种音乐资料、编写有关条目。

（3）研究讨论本剧种音乐分卷的初稿。

5、学习研究戏曲音乐记谱规范；

6、学习研究各剧种音乐编辑条例、条目；

7、研究、制定各剧种音乐编辑体例、条目初稿；

8、研究工作进程，落实工作计划，提出省卷编辑部对地市《集成》工作的意见：

（1）各地、市要尽快建立《集成》编写组织、落实编辑人

员。

(2) 要进行全面的普查工作。

(3) 抓紧时间进行录音工作。

(4) 省编辑部提出对各剧种音乐的收集、整理编选工作的几点要求。

1985年4月于尚志召开了《中国戏曲志》、《中国戏曲音乐集成》黑龙江卷编辑部一九八五年编务工作会议。《戏曲音乐集成》编辑部在会议期间：

- 1、传达了《议定书》的全文及签订《议定书》会议小结；
- 2、各地、市编辑组织汇报工作；
- 3、讨论编辑部下达的省卷五部剧种音乐分卷的编辑体例；
- 4、研究讨论编辑业务工作中有关问题。

除此之外，我省“集成”编委会和编辑部派人参加了以下几次会议：

1984年10月于郑州召开的全国艺术学科国家重点项目《议定书》第二次签字会议期间，我省卷签订了《议定书》。《议定书》确定以龙江剧、皮影戏、拉场戏、评剧、京剧五个分卷，构成《中国戏曲音乐集成·黑龙江卷》。并定于1987年12月31日前完成。

1985年1月派人参加了《中国民族音乐集成》编辑办公室、《中国曲艺音乐集成》编辑部联合于长春市召开的由辽宁、吉林、黑龙江、内蒙以及河北省热河地区代表参加的，讨论有关二人转音乐编辑工作的座谈会。会议通过协商，一致认为二人转中的拉场戏，既属《曲艺音乐集成》卷的一个曲种，又属《戏曲音乐集成》中的一个剧种，因此，与会者都同意两个集成都应把拉场戏编入本卷。

1985年4月，派人参加了北京《中国民族音乐集成》编辑办公室召开的北京、河南、河北、黑龙江四省、市《戏曲音乐集成》主编会议。

我们定于1985年末，召开《中国戏曲音乐集成·黑龙江卷》第

四次编辑工作会议。一是讨论、审核各种类型的试编本，二是奖励先进地（市）区与单位和个人，三是交流编辑工作情况，四是安排下步工作。

（二）确定编辑原则，制定编辑体例，规定编辑方法、要求与程序。

1、确定编辑原则

（1）我们理解《戏曲音乐集成》，它既不是所有剧种的唱腔音乐、伴奏音乐（包括器乐曲牌）、打击乐的选编，又不是所有剧种音乐资料的汇编。它应该既是每个剧种音乐简明作曲法，又是每个剧种音乐的简明教程。同时，它又应该是一部（包括剧种音乐的各个组成部分）全面的、高质量的、规范化的剧种音乐资料汇编。通过这三种功能的共存，才能体现出《戏曲音乐集成》这一专著的全部涵义。

（2）这个“集成”中的音、谱、图、文等各个方面都应当体现出地区广，人员多，资料全的特点。也就是说，这个“集成”中的各种谱例中，既包括全省各地（市）区、县的戏曲团体、戏曲院校、戏曲音乐研究等单位，又包括上述单位中的从事演出、创作、教学、研究工作的老艺人、名演员、琴师、鼓师以及从事戏曲音乐的新文艺工作者创作研究、记录整理和为传统剧目设计与新编的唱腔、伴奏曲（器乐曲牌）打击乐点等代表性的选段。然后，通过规范化、科学化的论述构成一部集中体现众人智慧的艺术成果，具有文献性的戏曲音乐专著。

2、制定编辑体例

我省于1984年11月同中国艺术学科规划领导小组签订了《议定书》。省卷由龙江剧、皮影戏、拉场戏、评剧、京剧五个分卷所组成，而这五个剧种中，有跨省的，也有不跨省的。因此，制定编辑体例要因剧种不同而提出不同的要求。

（1）跨省的剧种，如拉场戏、评剧、京剧分卷的编辑体例

的原则要求是：一要突出我省地区艺术特点；二是要避免不必要的重复。

（2）我省的剧种，如龙江剧、皮影戏分卷的编辑体例的原则要求是：一要根据不同剧种的具体情况制定不同的编辑体例写法；二是既要注意剧种音乐的个性，又要注意剧种音乐的共性。

3、规定编辑方法、要求与程序

（1）因地制宜地完成“集成”卷的编写任务。

我省剧种少，除龙江剧、皮影戏不跨越兄弟省外，大多数剧种不但跨越兄弟省，而且在省内又跨各地（市）区、县。因此，我们确定首先以省辖十四个（市）区为中心，进行地（市）区卷的编写，然后在地（市）区卷的基础上，由省编辑部统一完成剧种分卷与黑龙江卷的编写任务。

（2）根据各地（市）区的不同情况采取不同类型卷本的编写方法，如：

有的地（市）区，不但开发的比较早，而且剧种、演出团体也多，这样根据普查摸底所掌握的各个不同剧种音乐资料的实际情况出发，编写成不同类型的剧种音乐分册，从而构成一部综合性的地（市）区《戏曲音乐集成》卷。

也有的地（市）区，虽然演出团体比较多，但剧种较少。通过普查摸底，有的剧种音乐资料比较丰富，而有的剧种音乐资料就比较少，因此我们要求资料比较丰富的剧种可编成剧种音乐分册，资料比较少的剧种可编成“资料汇编”或剧种唱腔选集的编写方法进行编写，然后将两者不同类型的卷本综合在一起，组成一个地（市）区卷。

还有的地（市）区，不但剧种少，而且演出团体也少，经过普查摸底，搜集到的剧种音乐资料也不丰富。对这样的情况我们要求不按地（市）区卷编写，可编成“资料汇编”或“剧种唱腔选集”。

有的地区，虽成立了演出团体，但由于时间比较短，并且又没有比较有成就的老艺人或演员、琴师、鼓师，还有的地区，根本没有演出团体。这些地区可根据演员所掌握的传统戏唱腔或在演出实践中较有影响的新编唱段，记录整理编成一个唱腔选集。对没有成立戏曲团体的地区，可通过普查摸底，如发现有流入本地区的老艺人，可将其所掌握的戏曲音乐资料记录、搜集整理后，编写成一个戏曲音乐资料卷。

（3）对各地（市）区编不同类型卷本的要求

1）根据各地（市）区的戏曲剧种、剧团数量、老艺人、名演员、琴师、鼓师所占有的传统音乐资料，以及代表本剧种、剧团优秀剧目中新编唱腔或伴奏曲（包括器乐曲牌）、打击乐点子的选段资料数量的多少、质量高低等不同情况，进行不同卷本的编写。

2）根据文化部和中國音协颁发的《中国戏曲音乐集成》编辑方案的要求，并参阅省五部剧种音乐集成编辑体例，实事求是因地制宜的制定本地（市）区卷、剧种分册、资料汇编或唱腔选集等不同卷本的编写方案。

3）不同卷本中的谱例，要列有出处，并尽可能多选择一些具有突出本地（市）区艺术特点的唱段。

（4）《中国戏曲音乐集成·黑龙江卷》的编辑程序

1）皮影戏、拉场戏、龙江剧、评剧、京剧等五个分卷，在省辖十四个地（市）区不同类型卷本的基础上，由省编辑部成员分工负责进行初编。

2）初稿完成后，由编委会成员分别负责，组织各剧种音乐研究小组成员，进行研究和讨论，然后，由剧种分卷负责人进行第二次编写。

3）二稿完成后，交编委会研究，后交主编、副主编进行审核。其中编辑体例条目、名词术语和文笔风格等，应由主编统一

审核、修整、定稿。最后定稿，应完全符合“编辑方案”中要求的各项标准，又应具有我省艺术风格特点的戏曲音乐专著——《中国戏曲音乐集成·黑龙江卷》。

（三）调动一切积极因素，全面进行普查摸底工作

我们认识到，普查工作是完成我省“戏曲音乐集成”工作的关键性的一环。我们在安排全省普查工作中，明确要求完成如下普查项目：

1、了解从事戏曲音乐工作的人员情况——

（1）本地、市在职的，有声望和有影响的主要演员、琴师、鼓师；

（2）离、退休以及已故的老艺人、著名演员、琴师、鼓师；

（3）各地、市所属区内历史上从事戏曲音乐活动的各类艺人；

（4）解放后从事戏曲音乐改革的音乐工作者；

2、挖掘、记录、搜集、整理、继承、创新等情况——

（1）各剧种传统唱腔以及不同流派和风格的唱腔音乐的挖掘、记录、整理；

（2）各剧种传统伴奏音乐（包括器乐曲牌）的记录、整理；

（3）各剧种传统打击乐的记录、整理；

（4）各剧种在传统的基础上发展创新的，具有代表性的唱腔、伴奏音乐（包括器乐曲牌）、打击乐。

以上包括各种音响（录音、唱片）和录相资料。

3、戏曲音乐研究情况——

（1）党和政府有关戏曲音乐工作的决定、指示和措施；

（2）有关领导关于戏曲音乐工作的重要和有影响的指示、批示和讲话；

(3) 有关戏曲音乐方面的专著、论文、论述；
(4) 有关戏曲音乐方面的教材、讲义；
(5) 有关戏曲音乐方面的创作设想、规划、艺术总结以及其它文字材料；

(6) 有关戏曲音乐方面的评论文章；

(7) 从事戏曲音乐研究和教学人员情况的介绍。

以上包括发表、出版和实际应用中发挥作用和影响，或者虽未发展、出版和应用，但已成文或有文字记载的。

4、有关戏曲音乐方面的大事记——

(1) 地(市)区性的各种会议；

(2) 地(市)区举办的各种业务学习、讨论与研究训练班；

(3) 有声望的音乐专家、学者采访、座谈、讲学等。

(四)、抓紧时间进行录音工作。

录音是记录、整理的依据，是编辑、编好《集成》的一项基本工作。要根据普查工作情况，对已了解和掌握的有影响、有代表性的老艺人、演员、琴师、鼓师，分别进行有选择的录音和补录工作。尽可能将他们有代表性的唱段和全剧音乐如实的记录下来。对琴师、鼓师所掌握的牌子曲、锣鼓经以及他们的创作经验，伴奏手法和技巧等尽可能要准确地记录下来。

我们通过普查摸底和录音工作，进一步体会到这样几个问题：

1、充分发挥五十年代就参加了戏曲音乐改革的音乐工作者的积极作用。

他们经过三十几年的挖掘、记录、整理与长期创作实践工作，一是掌握了大量的传统与新编的戏曲音乐资料；二是有丰富的实践经验；三是他们和老艺人、名演员、琴师、鼓师是老搭档、老合作者，相互了解。同时，他们最熟悉情况，了解情况，

便于开展工作。对他们本人来讲，把他们在几十年的工作中所积累的资料和获得的艺术成果，根据“集成”工作的要求，进行一次全面的总结，也是十分必要的。

2、充分调动长时期从事文化领导工作，现已离退休的老干部的积极作用。

这些老同志在长期的领导工作中，熟悉本地区的戏曲改革工作情况；他们积累了丰富的戏曲业务知识；他们在老艺人、名演员和琴师、鼓师中是有威望的人。因此，他们也是我们必须依靠和发挥的力量。同时，也便于请他们对我们的“集成”工作，给予具体的指导和帮助。

3、在普查摸底过程中，不要漏掉流散在社会上的老艺人。他们虽然由于种种原因，建国后一直没参加工作，但他们所掌握的剧种音乐资料 and 传统戏唱段，对我们进行剧种音乐研究，会提供一些宝贵的资料。

4、在普查摸底过程中，对跨省剧种中的部分老艺人，譬如，有些京剧界唱武生的老艺人，他们所掌握的大部分是昆曲曲牌，因此我卷是不易编入的。但考虑到记录整理他们的唱腔选段和搜集研究他们所掌握的音乐资料，对今后戏曲音乐的研究工作，都是很有价值的。

5、有些剧种的名老艺人已相继故去。还有些名演员，只因年事已高，体弱多病，现在的录音效果已展示不出其本人原来的艺术风格和特点了。为了寻求一个补救的办法，经省艺术研究所领导及省编辑同志同省电台有关领导协商，编辑部要抽人到省电台查阅过去保存的录音资料。现已初步商定，这项工作要分两步走：第一步，抄写省电台现有的（这部分多半是“文革”的）录音资料目录。目前已查出省及地、市、县剧团十几部整出戏的唱腔和部分唱腔选段的录音资料。这些资料，编辑部准备在近期内部复录下来；第二步，预定明年第一季度翻查省、市电台“文革”

前已封存的录音资料，并将其中的戏曲录音全部复制下来，然后从中补充我们“戏曲音乐集成”所需要的录音资料。

(五) 开展学术交流、理论与编辑业务学习活动

为了高质量的完成《中国戏曲音乐集成·黑龙江卷》的编写任务，我们通过省的编辑会议，交流了有关的学术理论，研究了有关的编辑业务常识外。同时，我们通过编辑部的实际工作，认识到“只有艺术思想上的统一，才有艺术形式上的规范”这一辩证的关系。我们在省编辑部内部，开展了学术研究与业务练兵活动——

1、学术研究活动

(1) 通过有关理论文章的学习和交流，进一步认识到戏曲音乐的共性与个性的关系；

(2) 通过研究和讨论，统一了对黑龙江省内各个剧种（包括跨省剧种）艺术特点的认识；

(3) 通过学习统一了某些戏曲音乐名词术语概念的认识。我们重点学习了《中国戏曲、曲艺词典》、《大百科全书》戏曲、曲艺卷有关条目以及《中国音乐词典》的有关条目；

(4) 通过学习和探讨，对省内各剧种的音乐体制提出了新的认识。如对京剧、评剧、拉场戏在保持原基础的情况下，根据在我省发展和衍变的实际情况，我们制定了新的编写方案。

(5) 根据中国民族音乐集成编辑办公室下发的《戏曲、曲艺记谱规范》的要求为基础，对我省地方戏曲剧种的记谱问题，进行了研究，并统一了认识。

2、开展业务培训活动

根据“集成”编辑体例的要求，每个编辑部成员要结合个人剧种业务分工，选题、定时间地完成资料性和专论性文章的写作任务。通过这样的写作训练，给编写省的“集成”卷打下业务理论基础；同时也给省艺术研究所为史志集成办的不定期内部刊物

《资料汇编》提供稿件。

(2)《资料汇编》，对“戏曲音乐集成”编辑工作和提高编辑人员的业务水平起到了应有的作用。

(六) 工作进度

我省十四个地(市)区和省直三团一校的“戏曲音乐集成”工作，在一年多的时间里，由于主客观条件的不同，因此工作的进展情况也是不平衡的。

松花江地区、齐齐哈尔市、黑河地区、鹤岗市，以及省龙江剧院、省京剧团等单位，编写的分卷、剧种音乐分册、资料汇编、剧种唱腔选集等不同类型的卷本，定年末完成初稿。

牡丹江市、佳木斯市、双鸭山市、绥化地区、哈尔滨市等，在普查摸底的基础上，正在进行不同类型卷本的编写工作。

大兴安岭地区和大庆市，由于开发较晚和过去无专业戏剧团等原因，“集成”工作正在因地制宜地安排普查和摸底工作。

三、几点体会

(一) 领导重视，这是完成“集成”任务的关键。

我省《戏曲音乐集成》工作，在接到中央文件后，就受到省委宣传部、省文化厅有关领导的重视。及时召集有关部门领导开会，研究落实各项准备工作，成立了编委会、编辑部，并落实承办单位——省艺术研究所。同时，与省民委、省音协、省电视台、省市电台联系，取得他们的支援和协助，共同解决“集成”编辑工作中的一些有关问题。因此，形成了各项任务落实快，各地市工作起步早的良好开端的新局面。

(二)、集中领导、统一安排，协调一致，保证工作的顺利进行。

我省的六部史志集成(戏曲志、舞蹈、戏曲音乐、民族器乐、曲艺音乐、民歌)工作，受省文化厅委托，全由省艺术研究所来承担。每部史志集成工作的人、钱、物等都由研究所统一规

划，统一领导、统一落实。

1、人员问题

《中国戏曲音乐集成·黑龙江卷》编辑部成立以后，配备了编辑人员。这些编辑人员，除个别同志由省厅直属单位借调外，其余人员均由研究所音乐研究室研究人员承担。所以，这个班子是由借调人员辅佐，本所音乐研究人员为骨干的专业性班子。目前，所有参加这项工作的同志，事业心强，工作努力，思想安定，这是保证“集成”工作顺利进行的先决条件。

2、经费问题

《戏曲音乐集成》编辑部所需经费，由研究所统一安排。

3、物资及设备问题

编辑工作中需要的书籍、资料、录音、办公用品等，均由研究所统一拨给。同时，研究所内设音相室，大型的录音、录相以及全省有关“集成”的录相事宜，均由研究所音相室承担。

4、工作安排

省艺术研究所所承担的八部史志集成工作，根据《议定书》上签定完成时间的早晚，都已做出合理的安排。

（三）上级领导部门的关怀与指导，不断地推动着“集成”工作的进程

我省《戏曲音乐集成》工作，在这一年多的时间里，尤其是签订《议定书》以后，中国艺术学科规划领导小组办公室，《中国民族音乐集成》编辑办公室的领导同志们，曾几次来我省亲临检查和指导工作。并参加了我省史志集成工作会议，在会议期间，对如何编好“集成”工作，从理论知识到具体编辑业务，都给予了具体的指导。他们还审阅了修改我省“集成”卷中的五部剧种分卷的编辑体例。从而不但加深了全省的编辑人员对“集成”工作的理解与认识，而且也提高了编辑人员的业务素质。

（四）有关部门对“集成”工作给予了大力的支援与协助。

音协是“戏曲音乐集成”的领导机构之一。我省音协分会主要领导同志，不但经常过问“集成”工作，并且参加各种编辑会议，与编委会和编辑部的同志们共同讨论“集成”的编辑工作。

省广播电视厅，省、市电台的领导与有关同志，根据中央文件精神，对“集成”工作不但给予了热情的支持，而且帮助翻阅、查找各个剧种音乐的录音资料。同时，协助复录全省各剧种的全部戏曲音乐录音磁带。

以上是我们在“集成”编辑工作过程中，所想到做到和认识到的一些问题。为了全面地、高质量地完成我省这部“集成”卷的编辑工作，深切地希望与会的领导及全体代表同志们给予帮助和指正。

《中国戏曲音乐集成·黑龙江卷》编辑部

一九八五年十一月十日

一种源远流长的民族曲式结构

——从“汉吹”曲式结构谈起

李来璋

〔散序〕引言

常言说：树有根，水有源。世界上任何民族音乐文化的繁衍发展都有其社会的、历史的原因并受其内在规律的制约，有着深刻的民族性和相对稳定的传承性。当然，由于诸多方面的原因，中华民族古老的音乐文化艺术形式，还不可能原封不动的再现于我们面前。但是，随着全国各项艺术“集成”的深入挖掘整理，我们完全可以从现存的丰富多彩的音乐文化遗产出发，沿着历史长河上溯，循着它特有的断代残痕，互相参照对应，进行一番考查，从而找到它的源头的。笔者正是依据这一信条，从尚在东北民间流传的鼓吹乐中一种非常有特点的重要曲类——“汉吹”的曲式结构谈起，对其渊源进行一番逆向的探索和考查，并在此基础上进一步研讨这一民族曲式结构得以形成和沿用的一些主要原因。从而勾勒出中华民族音乐文化繁衍发展的一些脉络，揭示出民族音乐文化发展的相对稳定的传承关系，进而为研究中华民族音乐文化提供一些有益的例证，使当前有志于民族音乐创作的同志得到某些启迪。笔者怀着这一强烈愿望，试图达到上述目的。但限于学识能力所及，加之所掌握的文献史料之不足和诸代乐谱之匮乏，故本文只能循着曲式结构的基本框架，进行一些粗线条的初步探索和研讨。至于不同时期的大曲线结构，乃至同时期的同种曲类结构的细部，则因其所表达的情绪内涵之不同也不尽相同

的。对于这些结构细部的分析对比，笔者暂时无力涉及和研讨。误谬之处，望诸位不吝赐教。

〔鞞〕汉吹

汉吹，又名汉曲或汉吹曲（其名称来源尚待细考）。属东北鼓汉乐中的一个重要曲类。它流传年代比较久远。从目前收集到的几百首汉吹曲目来看，大多是元、明以来的曲目，有些曲目名称还可以远溯到唐宋时期。它的曲式结构比较严谨规范。一般是由引子（散板）——身子（8/4加赠板或4/4的慢板）——若干节尾巴（2/4的中板，1/2或1/4的流水板）——“梢头”小曲构成。最后亦可接《工尺上》或上“黄河套”（1/4或1/8的快板、急板）。

〔引子〕“汉吹引子”为多数汉吹曲所使用。多为节奏较自由且有规律的散板。在奏“引子”之前必先击鼓，称作“发鼓”或“开头鼓”。南派（辽南）艺人在演奏汉吹曲时，必须先奏“汉吹引子”，然后再进入“身子”。北派则多半是将“身子”的开头乐句（一或两小节）散吹作为“散头”，用以代替“引子”，然后上慢板演奏“身子”。

〔身子〕汉吹曲主体，慢板。南派用“三鏢一鏢”的演奏方法，实为8/4拍的加赠板（亦可记为两个4/4拍）。北派则用“四鼓”的演奏方法，为4/4拍慢板。“身子”可多遍反复，逐渐加快，进入“尾巴”。亦可在“身子”结尾处稍加停顿或再发鼓后进入“尾巴”。

〔尾巴〕有一节（段）至多节（段）不等。开始为中板（二六板），可多次反复，然后递次进入诸节，不断加快直至最快（快流水板）而结束。亦可再接“梢头”或《工尺上》，最后再转入“黄河套”，将乐曲推向最高潮后再“煞尾”结束。

汉吹的“尾巴”，有的是一曲专用，有的是多曲共用，有的则是几个“尾巴”重新组合而为一曲或几曲所用。其中，共用一个“尾巴”的汉吹曲子较多。

〔梢头〕 多为独立短小的乐曲，并与前面乐曲用同调演奏。

〔工尺上〕 此曲因用“工尺上”作为乐曲开头而得名。其用途颇广。即可单独使用，又可接在其它乐曲的后面演奏。它是一种独立短小的乐曲。1/4拍、小快板。演奏中加用鼓钹，情绪热烈、欢快。

〔黄河套〕 吉林鼓乐艺人又叫“上腕子”，如同山东、河北一带鼓乐曲中的“穗子”它富于变化，伸缩性很强。它时而高迥低转，时而炽烈火暴，宛如黄河之水，九曲十八湾，奔腾咆哮，迂回辗转，千姿百态，变化无穷。演奏中鼓钹相随。中间多在长音（艺人叫“放轮”）和对句处加有锣鼓点。

纵观汉吹的曲式结构为多段体。基本结构框架为“头、身、尾”三部分。其节拍速度变化的次序是“散——慢——中——快——急——煞尾”这是一种完整的大曲结构形式。从一定意义上说，这种大型的曲式结构形式是对一般单乐段乐曲所具有的“起承转合”各部分的填充和放大。因而也更加丰满和完善。

那么，汉吹的这种三部框架结构只存在于当今尚存的大型乐曲中吗？为了对此有一个明晰的认识，让我们翻开中华民族的音乐史册，探寻一下它的渊源吧。

〔排遍〕寻源

（一）燕乐大曲。包括隋唐燕乐大曲及宋人大曲。阴法鲁在《唐代舞蹈》序中指出：“这种燕乐大曲是继承了清商乐的相和大曲，而又借鉴西域乐曲所创造的大型歌舞曲。”在形式和规模上达到了歌舞音乐的全盛阶段。其曲式结构，隋、唐、宋相承而略异。大体上都有“散序”（无拍无歌）、“中序”（亦称“排遍”、入拍，以歌为主）和“破”（歌舞并作，以舞为主）三大部分。其中“中序”和“破”中均分“遍”，遍数多少不等。宋代后期多采用选段，即“摘遍”的形式。

下面将汉吹与燕乐大曲的曲式结构参照对应如下：

汉 吹	燕 乐 大 曲
<p>(一) 引子 (散头) —— 散板、节奏较自由，最后渐慢过渡到慢板的乐段。</p>	<p>(一) 散序——节奏自由。器乐独奏、轮奏或合奏。散板的散序若干遍，每遍是一个曲调。 鞞——过渡到慢板的乐段。</p>
<p>(二) 身子——节拍固定，慢板，反复多遍。逐渐加快至略快，以过渡到尾巴。</p>	<p>(二) 中序、拍序或歌头——节奏固定，慢板、歌唱为主、器乐伴奏。 排遍——若干遍、慢板。 𪛗 } 节奏过渡到略快。 正𪛗</p>
<p>(三) 尾巴——(或在发鼓后入) 多节、递次加快，至快板。或加“梢头”〈工尺上〉(1/4拍，小快板)、转“黄河套”(1/4~1/8极快的快板)最后节奏速度渐慢(2/4)煞尾结束。</p>	<p>(三) 破(舞遍)——节奏几次改变。由散板入节奏，逐渐加快以至极快。舞蹈主，器乐伴奏。 入破——散板； 虚摧——由散板入节，奏亦称“破第二” 袞遍——较快的乐段； 实摧、摧拍、促拍或簇拍——节奏过渡到更快； 袞遍——极快的乐段； 歇拍——节奏慢下来； 煞袞——结束。</p>

由此，我们可以看到，燕乐歌舞大曲与汉吹曲的曲体结构框架大体是一致的。

（二）相和大曲、它是在汉代“相和歌”的基础上发展起来的歌舞大曲。《宋书·乐志》曰“相和，汉旧曲也，丝竹更相和，执节者歌。”王僧虔《技录》云：“又诸调曲皆有辞有声，而大曲又有艳、有趋、有乱、辞者，有歌诗也，声音若羊吾夷伊那何之类也。艳在曲之前，趋与乱在曲之后。”

相和大曲的“艳——曲——趋与乱”和汉吹的“头——身——一尾”的三部曲式结构框架相吻合。

关于“艳”与“趋”，王骥德《曲律》卷一“论调名第三”中说：“杨用修谓艳在曲前，即今之“引子”，趋在曲后，即今之“尾声是也”。这与汉吹的前有“引子”后有“尾巴”的结构形式亦相吻合。

《古今乐录》云：“凡诸大曲竟，《黄老弹》独出舞，无辞。”张永录《元嘉技录》云：“……又有但曲七曲“《广陵散》、《黄老弹》、《飞（龙）引》、《大胡笳鸣》、《小胡笳鸣》、《骝鸡游弦》、《流楚窈窕》，并琴箏笙筑之曲。”文中所语“但曲”，即为没有歌唱的纯器乐曲。这与在汉吹“尾巴”以后接用“梢头”和《工尺上》等结构方式又相吻合。

（三）清商大曲，《唐书·乐志》云：“平调、清调、瑟调，皆周房中之遗声，汉世谓之三调。又有楚调、侧调。楚调者，汉房中乐也。高帝乐楚声，故房中乐皆楚声也。侧调者，生于楚调，与前三调总谓之相和调。……永嘉之乱，王都沦复，中朝旧音散落江左。后魏孝文宣武，用师淮汉，收其所获南音谓之清商乐，相和诸曲亦皆在焉”。

关于清商三调大曲的曲式结构，在郭茂倩《乐府诗集》中均有引述：

“《古今乐录》说：王僧虔大明三年《宴乐技录》：平调有七曲。

……其器有笙、笛、筑、瑟、琴、箏、琵琶七种。歌弦六部。张永录曰：未歌之前有八部弦，四器俱作，在高下游弄之后。凡三调歌弦，一部竟，辄作送歌弦。今用器又有大歌弦一曲，歌大妇织绮罗。不在歌数，唯平调有之。……张永录云：管弦声音所寄，似是命笛理弦之余。王《录》所无也，亦谓之三妇艳诗。

“《古今乐录》曰：王僧虔《技录》云：清调有六曲。……其器有笙、笛，下声弄、高弄、游弄。簾、节、琴、瑟、箏、琵琶八种。歌弦四部。张《录》云：未歌之前有五部弦；又在弄后。

“《古今乐录》曰：王僧虔《技录》：瑟调曲……其器有笙、笛、节、琴、瑟、箏、琵琶七种。歌弦六部。张永录云：未歌之前有七部弦，又在弄后。

“《古今乐录》曰：王僧虔《技录》：楚调曲……其器有笙、笛、节、琴、箏、琵琶、瑟七种。张永录云：未歌之前有一部弦，又在弄后。又有但曲七曲……并琴、箏、笙、筑之曲。”

《宋书·律志》“饗宴殿堂之上，无厢悬钟磬。以笛有一定之调，故诸歌弦皆从笛为正。”“令郝生鼓箏，宋同吹笛，以笛为杂引，相和诸曲。”刘籍《琴议篇》：“合节为声，不合节者为弄。”前文所引之“命笛理弦之余”及“高下游弄”等语所喻正是以笛演奏的疏密相间，疾徐有致的（不合节的）引子（杂引）。

综观上述关于清商大曲唱奏方式的引述，我们可以将其曲式结构列表如下。

调 别	前奏（器乐）	歌弦（声乐）	尾 声
平 调	竹声三弄（三妇艳诗）、八部弦	歌弦六部	送歌弦
清 调	竹声三弄、五部弦	歌弦四部	送歌弦
瑟 调	竹声三弄、七部弦	歌弦六部	送歌弦
楚 调	竹声三弄、一部弦	歌弦？部	送歌弦 但曲

此表所示，正与汉吹曲式结构相符。

(四) 吴歌、西曲’《晋书·乐志》：“吴歌杂曲’并于江南。东晋以来，稍有增广。其始皆徒歌，即而被管弦。盖自永嘉渡江之后，下及梁陈，咸都建业。吴声歌曲起于此也。”《古今乐录》曰：“吴声歌，旧器有箎、篴、琵琶，今有笙、箏。”《乐府诗集》四十七卷中说：“西曲歌，出于荆、郢、樊、邓之间。”王僧虔《技录》在叙述汉“相和大曲”结构时同时指出：“相和大曲，艳在曲之前，趋与乱在曲后，亦犹‘吴声’、‘西曲’前有和，后有送也。”这种“和——曲——送”的结构形式，无疑也是和汉吹的曲式结构相一致的。

(五)《楚辞》中的大型曲式。杨荫浏在《中国古代音乐史稿》中曾分析归纳了《招魂》的曲式结构：前有总起，中间有着显著的曲调变化，后有总结的曲式（乱）。这里，所谓“乱”者，治也，理也。乱本作𢶏，古治字也。后汉王逸《离骚注》中说：“乱，理也。所以发理词旨，摅撮其要也。屈原舒肆愤懣，极意陈词，或去或留，文采纷华。然后总括一言，以明所趣之志也。”（“摅”，同总，亦作结也。“撮”，聚也，亦作采取讲。）张世彬在《中国音乐史论述稿》49页中也曾指出：“春秋战国时代，“乱”是一个音乐术语。（如孔子所语：“关雎之乱，洋洋乎盈耳哉”——笔者引。）它的意思是指歌的结尾。到了屈原作《离骚》的时候，就正式将其歌辞末段冠以“乱曰”两字。蒋骥《山带阁楚辞余论》解释说：“旧解‘乱’为总理一赋之终。……余意‘乱’者，盖乐之将终，众音毕会，而诗歌之节，亦与相赴，繁音促节，交替纷乱，故有是名耳。”这不仅使我们联想起马融《长笛赋》中“送歌弦”的描写：“曲终阙尽，余弦更兴。繁者累发，密栉叠重，蹈蹶攒仄，蜂聚蚁同。众音猥积，以送厥终”。还有唐代白居易对《霓裳曲》“破”的描写：“繁音急节十二遍，跳珠玉何铿铮。”我们再对照前文关于汉吹尾巴及最后上“黄河套”的叙述，

前后两千多年乐曲的结尾形式又何其相似乃尔！

(六)《诗经》与汉吹。《诗经》中的《风》，包括十五国民歌。它容括了从周初(约公元前1066年)到春秋中期(约公元前570年)近500年间的作品。杨荫浏曾把《诗经》中《国风》和《雅》两类歌曲中间的各种曲式归为十种。其中第十种《国风·邶风》中《九箴》的曲式结构是：在一个曲调的几次重复之前，用一个总的引子；在其后，又用一个总的尾巴(详见《中国古代音乐史稿》上册61页)。毋庸置疑，这两千多年前的曲式结构形式，不正似目前尚存的汉吹曲式结构的基本框架吗！

(七)《大武》乐与汉吹。《大武》是周朝初年描写和歌颂武王伐纣的大型乐舞。关于《大武》乐的表演情况，在《乐记·宾牟贾篇》中有比较详细的记载。孔子与宾牟贾谈到《大武》乐表演时，共有如下几个层次：(1)“夫《武》之备成”，“《武》始而北出”(开始前击鼓后，引队而出)；(2)“咏叹之，淫液之”(缓慢、连绵抒情地歌唱)；(3)“发扬蹈厉”、“夹振之而辍伐”(节奏稳健的舞蹈击刺动作)；(4)“复乱以飭归”、“《武》乱皆坐”(用“乱”的手法将乐舞推向高潮)；(5)“六成复缀”(反复后结束)——以上这几个层次组成了《大武》乐基本的结构形式。

杨荫浏在《中国古代音乐史稿》上册31页至32页中对《大武》乐的六成表演形式作了细致的阐述和分析。我们这里不妨将其与汉吹的结构形式两厢对照一下。

汉吹曲基本结构	《大武》乐基本结构
“发鼓”后接“引子” 最后稍慢以转入“身子”。	“先鼓以警戒”、引队 (《武》始而北出，久立以 待诸侯之至)

身 子 (如歌的慢板)	“咏叹之，淫液之” (缓慢、连绵抒情地歌唱)
逐遍加快至稍快 (节奏明快)	“发扬蹈厉”、“夹振之而驷伐”(威武雄健的舞蹈，伴以击刺动作)
煞住、或再“发鼓”以接诸节尾巴	“初乱”、“再始以著往”。
接若干节尾巴、递次反复加快至最快	接三、四、五成 “复乱以飭归”
渐慢、煞尾	“武乱皆坐”、“六成复缀” (反复后结束)

以上两者的结构框架基本相合。

通过历史的追溯，我们看到了自周《大武》乐直至唐宋大曲与汉吹曲式结构的承袭关系。那么，宋以后的情形又如何呢？

(八) 宋元以后的情形。从历史上我们知道，与宋朝同代的辽、金也沿用和保留了一部分宋朝大曲的遗制。但是，宋代与唐代比，又有了新的变化和发展。正如杨荫浏在《中国古代音乐史稿》一书中指出的那样：“(宋代)歌舞音乐已渐渐不象在唐代那样占有首要的地位，而有着让位于杂剧的趋势；在唐代主要作为舞乐的《大曲》和《法曲》到了宋代经渐渐脱离了歌舞而成为独立的器乐曲调，越到后来，越是如此。”

在北宋就已流行的“唱赚”中就有“缠令”这种由“引子—若干曲调—一尾巴”组成的大型曲式结构。同时在宋代出现的杂

剧中也吸收为歌舞大曲音乐的因素。在元剧中的所谓“套数”（即后来的“套曲”）的结构形式也是由“引子——若干单体乐曲——尾声”构成的。这正是在北宋“唱赚”中“缠令”形式发展起来的。而在其后兴起的“单弦牌子曲”亦是如此结构形式。

戏剧、说唱音乐如此，民歌也有同样的情形。如明、清时期小曲中的所谓“带把”，正如杨荫浏先生所说：“实与汉代《相和歌》和六朝《清商乐》中所谓“和”以及宋代词曲中所谓《摊破》，名称不同而性质相似。”

这种情形在流传久远的鼓吹乐中也不乏其例。如东北的鼓乐艺人常常采用“慢四鼓”的方法，即先将小曲前头的乐句（或局部）散吹为引子，接着用“添字”（增值）法，将乐曲放慢几倍演奏，继之速度复原后，又用“减字”（缩时）法加快速度节奏，将乐曲推向高潮，然后渐慢煞尾。从而将一首小曲变成有“头（引子）——身——尾”性质的大曲结构形式。

以上诸方面的情形，都充分说明了这种绵延了两、三千年漫长岁月的大型曲式结构所具有的旺盛的生命力。

（九）孔子论乐《论语·八佾》中记载着孔子一段非常精辟的议论：“子语鲁太师曰：其乐可知也。始作，翕如也，纵（从）之，纯如之（也）；皦如也；绎如也；以成。”

文中翕（Xī）者，起也、合也、引也、聚也，又作合顺、收敛讲。“纵”者通从，随也、姿也、放也。“纯”者，皆也、全也、缠也，又作美、善好讲。“皦”（jiǎo）者，通皎，明也，白也，喻“乐”之音节鲜明也。“绎”者，穷也、充也，终也，相续不断也。而“绎绎”者，善走者也。“细绎”者，引其端绪也。“成”者，完也、终也。“乐”者，乐舞也，即声乐、器乐、舞蹈三者的统称。

这段话的大意是：孔子在和鲁国掌乐的太师谈到“乐”的时候说：“乐舞演奏的一般进行规律（顺序）是可以知道的。开始奏“乐”时，（先）是合顺而又紧凑的引起部分，继续进行下

去，便合谐地融合在一起了。（接着是）清晰明朗、音节鲜明部分；（再接着是）引其端绪而相续不断的部分；然后结束。”

这里，孔子所说的“翕如”、“绎如”，犹似诗经《九箴》中的“引子”和“尾巴”；楚辞《招魂》中的“总起”和“乱”；吴歌、西曲中的“和”与“送”；相和大曲中的“艳”与趋或“乱”；隋、唐、宋人大曲中的“散序”和“破”。所谓“纯如之”，犹如隋唐大曲中的“鞞”，亦似清商三调大曲中的“在高下游弄”之后的“四器俱作”。所谓“敝如也”，正好似隋、唐大曲中的“排遍”及前文所引诸例之节拍比较固定的“曲身”部分，

孔子对作“乐”全过程生动而概要的描述，活脱脱地勾画出音乐所具有的宣叙、发展、高潮、结束等部分的完整结构形式，从而揭示了这种大型乐舞的基本结构规律，进而使我们找到了一把能够开启这一在我国沿袭了两千多年的民族曲式结构的钥匙。循此，便可以将其贯穿起来了。

孔子论乐	翕如也，纵之，纯如之	皦如也	绎如也	以成
《大武》乐	“夫《武》之备戒”、“《武始而》北出”（发鼓引队）	“咏叹之，淫液之”（有节律的慢歌）	快舞、初乱接四成复乱	六成复，（终）
诗经之《九箴》	总的引子	曲调多次重复	总的尾巴	结 束
楚辞之《招魂》	总 起	曲调重复与变化	乱	终

相和大曲	艳（引子）	曲	趋或乱 （尾声）	终
清商大曲	前奏（竹声 三弄、四器 俱作）	歌弦多部	送歌弦	终但曲
吴歌、 西曲	和（引子）	曲、多遍	（尾声）	终
燕乐大曲	散序、鞞	中序（排遍）	破	煞袞
汉吹	发鼓、引子 （散头）	身子（慢板）	尾巴（一 至多节）	煞尾梢头

（十）孔子论乐的启示。孔子是春秋战国时期著名的政治家、思想家、教育家，也是伟大的音乐家。他不仅自己能唱善弹，而且有着广博的音乐知识。他酷爱音乐达到了“闻韶忘味”的程度。他周游列国“以正风、雅、颂”，并亲自编纂了周代以来的诗歌总集——《诗经》。再联系他对周代《大武》乐“声淫及商”的听辨能力，对《韶》“尽善尽美”的赞誉，完全可以说明孔子对周代尚在的“六代之乐”（黄帝时的《云门大卷》、唐尧时的大咸》、虞舜时的《大磬》、夏禹时的《大夏》、商汤时的《大濩》、周朝时的《大武》），起码是对虞舜以来的歌舞音乐（含其它音乐形式）都曾做过一定的考查和研究。所以，《论语》、《八佾》所载之孔子论乐，并非一时一地之见，而是对由周以前诸代形成并沿袭下来的一种完整的歌舞音乐结构规律的精辟而形象的总结。这就使我们的探讨有了较为充分的依据。它不仅启示我们去追溯和探寻迄今乏于史料记载的周代以前乃至更为古远时代的音乐形式，而且还启发我们向更为广阔的领域（诸如人文学、社会学、美学等）

进军，从而去寻觅形成这种结构形式并得以沿袭和发展的原因。

〔入破〕觅因

自古万物遵道，任何事物的产生和发展都有其内在的规律和外在的因素。那么，促其形成并沿袭了两千多年的这一大型民族曲式结构的原因又是什么呢？原因可能是多方面的。笔者这里不妨先从以下几个方面进行一番寻觅和研讨。

（一）“缘情”——从人与乐的关系来看，是受人们叙志宣情基本规律的支配。

人是有丰富的内在的感情世界的，而“人心之动，物使之然也。感于物而动，故形于声，声相应，故生变，变成方，谓之音，比音而乐之，及其干戚羽旄，谓之乐”（《乐记·乐本篇》）这种“乐”正是有歌有舞的。而“歌以叙志，舞以宣情，然后文之以采章，昭之以风雅，播之以八音，感之以太和”。（阮籍语）正如荀子所说：“夫乐者，乐也，人情之所不免也。故人不能无乐，乐则必发于声音，形于动静。而人之道，声音动静，性术之变尽是矣。”是此可见，歌舞之乐是缘于人之情性而生而发的（“应其发而制礼作乐”——春秋时元命苞语），是为人们的“叙志”“宣情”服务的。这种“人情所不免”之（情感）乐（lè）——无论是“荡于内”的情绪变化，还是“动于外”的动作声音，都可以在乐舞中得到更加淋漓尽致的表达。而人们的这种叙志宣情的基本规律，在《诗经》中则有精辟的阐述：“在心为志，发言为诗，情动于中而行于言，言之不足，故嗟叹之，嗟叹之不足，故咏歌之，咏歌之不足，手之舞之，足之蹈之。”这也正合于常规，顺乎自然，正所谓“人乐相和”，“音心对映”。而这种诗——歌——舞的依次递进序列，也就构成了“乐”的“翕如”、“纯如”、“激如”、“绎如”的结构序列，因而也就自然地形成了这种内涵不同而框架结构相同的有头、有尾、中间有起伏高潮的歌舞大曲的曲式结构形式。当这种歌舞大

曲衍化成“无言诗”式的器乐大曲时，就很自然地成为这种“头身——尾”式的完整曲式结构了。

由此可见，这种曲式结构形式经历了两千多年的沧桑岁月而得以沿袭流传，也正是受着人们叙志宣情的基本规律所支配的。正如《汉书·礼乐志》中所说：“夫乐，本情性，浹肌肤藏骨髓。……虽经乎千载，其遗风余烈，尚犹不绝。”

(二) “和美”——从音乐美学角度来看，是受“中和”思想的制约。

前文所研讨的这种曲式结构形式并不是我国民族曲式结构的全部，而是同受人们叙志宣情规律支配缘生的一种能“尽兴”、“尽意”的完整的大型曲式结构。而这种有头有尾，前呼后应、循序渐进的、“引其端绪而穷之也”的结构逻辑，必然会导致乐舞在节奏速度上的“散(引)——慢——稍快至最快——尾声”的结构层次。它既反映了人们叙志宣情递进层次的规律，同时又反过来不断地加深和巩固民族的共同心理素质和对音乐的审美感受层次。当然，不同民族对音乐的感知有着生理和物理上的共性，但却不可避免地打上不同民族特性的印记。这正如赵沅同志在《审美感受的民族属性》(载《民族民间音乐》85年第二期)一文中所指出的：“音乐的产生不仅是从物到心的感情、思想的表达，还要考虑在音乐表现的对象——人的思想、感情这个基点。而人的思想、感情，是不能离开一个民族的历史的、政治的、传统的、相对稳定的共同心理素质的。这一民族心理素质，包括基于民族特性的审美感受在内。”而“民族是人们在历史上形成的一个有共同语言、共同地域、共同经济生活以及表现于共同文化上的共同心理素质的稳定的共同体”。我们华夏民族的审美感受正是循着这样一种自然态势的循序渐进的原则。从而形成了“在统一中求变化，在变化中求统一”的“和中有变、变中呈和”的美学观念。

但是，我们也注意到，这种美学观念还受着两千多年来在中

国居于统治地位的儒家学派美学观念的深刻影响和制约。这种美学观提倡和追求“中和”之美。它认为：歌舞之“乐”是由“感”物而“动”的心所生发的（“乐由中出”），而“心和欲得则乐”，所以它是安祥平静的（“乐由中出故静”）。同时，这种歌舞之“乐”又是天地自然和谐的反映（“乐者，天地之和也”）。而这种“天地之和”，诸如：地气上升，地气下降，阴气阳气相互摩擦，天地相震荡，雨声隆隆，风吹雨落，天体运行，形成四季交替，日月不同的温度相照耀，由此产生了千变万化。然万物向前发展而不息，并存于统一中而繁衍变化。由此歌舞之“乐”便兴起了。（“流而不息，合同而化，而乐兴焉”）而“乐之清明象天，广大象地，终始象四时，周旋象风雨”。

“乐”就是按照宇宙和谐的原则创作的（“乐由天作”）。所以，歌舞之“乐”的最高境界是和谐（“乐极和”）。而只有和谐舒畅的感情积蓄在心中，才会获得精萃华美的表现（“和顺积中，而英华发外”）。歌舞之“乐”所具有的敦厚和谐，也正是遵循神灵而顺从天（自然）的规律（“乐者敦和，率神而从天”）只有这样同自然和谐一致，才能使得“百物皆化”、“百物不失”。这就是儒家所追求的“中和”之美。

但是，这只是“中和美”所追求的自然之美的一面。它还有倡导理性主义美的另一面。这在荀子《论乐》中得到了全面的阐述

“故乐者，审一定和。以审一定和者也，比万物以饰节者也。合奏以成文者也。足以率一道，足以治不变，是先王立乐之术也。”

“故所其雅颂之声而志意得广焉。执其干戚，习其俯仰屈伸而容貌得庄焉，行其缀兆，要其节奏而行列得正焉，进退得齐焉。故乐者出，所以征诛也，入所以揖让也。征诛揖让其义一也。出所以征诛则莫不听从，入所以揖让则莫不从服。故乐者，天下之大齐之也，中和纪也，人情所必不免也。”这就不难看出，这种“中和之乐”，虽然承认乐是人宣泄感情的必然，并且是与客观的天

大自然和谐一致的。但同时又必须受“中和”之纲纪的制约，从地而为“王者”整治天下而服务。

然而，这种“中和之乐”。还须用“钟鼓管磬羽翕干戚为其器”。“文采节奏饰其声”，“屈伸俯仰缀兆舒疾”，“以成文”。要“刚柔清浊和而相饮”，“迟、速、本、末以相及也”。所以，这里所谓的“中和”并不否认变化，而是追求一种在变化对比中呈现出来的“和”，即“和中有变，变而呈和”。只不过这种对比变化是循序渐进的，中正、和平、自然、含蓄和内在的，从而体现出一种和谐而又统一的美。这就有别于西方民族所追求的那种强烈的和声立体美和追求强烈的功能和调性对比、变化而呈现的美。

由于这样，所以这种“中和之乐”也必然体现在音乐的节奏速度的布局是由松而紧，由慢而快，在曲式结构上也必然表现为“翕如”、“纯如”、“皦如”、“绎如”的布局。这种“渐变”的原则在小型乐曲中则表现为具有“起、承、转、合”的曲式结构，在大型乐曲中则表现为具有“头、身、尾”三部分的曲式结构。诚然，这种三部曲式结构框架，在西洋的曲式中，如“复合三段体”、“奏鸣曲式”等，则是屡见不鲜的。然而在节奏速度整体上的“散、慢、中、快、急”的变化序列这一点上，则与西方曲式是不尽相同的。这不仅是我国传统的吹打乐及歌舞音乐方面所共有之特性，就是板腔体的戏曲综合板式的变化顺序（如京剧中整套唱腔的板式变化：导板——回龙——慢板——原板——流水——快板——叫散——）也是如此。而西洋乐曲则常把这种节奏速度变化处理于各乐章之中。前者是“线状”的序进，后者是“块状”的对比。

由于以汉民族为代表的中华民族共同的民族心理素质和审美感受，以及在“中和”美学思想深刻影响和制约下所形成的相对稳定的传统观念的“庇护”下，有可能使这种大型的民族曲式结

构得以沿袭下来。

(三) “崇德”——从社会学、人文学等角度来看，是受历代尊崇的儒家道德观念的影响。

人的美学观念在一定程度上是受着道德观念的制约，尤其是在人类阶级社会里更是这样。

历代统治阶级及其他他们尊崇的儒家代表人物，深谙音乐的重大社会作用（“移风易俗，莫善于乐”），所以，他们并不标榜“为艺术而艺术”。他们知道对体现“人情之不可免”的“乐”采取废止的办法是不行的（“乐也者，情之不可变者也”）。但要任其发展下去，那也是会乱套的（“乐则不能无形，形而不为道，则不能无乱”）。所以，他们极力主张“作乐崇德”（“乐者，德之华也”），“作乐防满”；主张“君子反情以和其志，广乐以成其教。”即要求音乐去表现儒家仁义礼教的“德”，以实施伦理教化（“耳不听淫声，目不视女色，口不出恶言”）。所以，他们继而推行礼乐结合方针，以其“互为里表”，从而使“暴民不作，诸侯宾服，兵革不试，五刑不用，百姓无患，天子不怒”，“合父子之爱，明长幼之序”，以各安其位，各尽其职，造成社会上广泛的和谐一致（“天下顺焉”）。

为达此目的，他们一方面垄断控制音乐的创作权，规定只允许“圣人之徒”方可作乐，以歌颂帝王的文德武功（“夫乐，象成者也”），同时也为他们的享乐服务。另一方面，则百般贬低和打击民间音乐（“乐姚冶以险，则民流漫鄙贱矣”），谓“郑卫之音”为“乱世之音”、“亡国之音”……。因此，他们便禁止“滥志”、“害德”的“淫乐”，提倡“正声”、“德音”的“和乐”。（关于“雅”、“俗”之争、“和”、“淫”之辨，拟另文专述）正如荀子所说：“先王恶其乱也，故制雅颂之声以导之，使其足以乐而不流，使其文足以辨而不谄。使其曲直、繁省、廉肉、节奏足以感动人之善心，使夫邪汙之气无由得接

焉；是先王立乐之方也”。“故先王谨为之文。乐中平，则民和而不流；乐肃庄，则民齐而不乱。民和齐则兵劲城固，敌国不敢婴也。如是，则百草莫不安其处，乐其乡，以至足其上矣。然后名声于是白，光辉于是大，四海之民，莫不愿得以为师；是王者之始也。”“故先王贵礼乐而贱邪音。”又说：“乐者，圣人之所乐也，而可以善民心，其感人深，其移风易俗，故先王导之以礼乐而民和睦。”同时，对掌乐的太师也作了“修宪命，审诗商，禁淫声，以时顺修，使夷俗邪音不敢乱雅”的规定。

从历史上我们知道，历代不仅规定“圣人之徒”可以作乐，就是君王亲自填词作乐者也不乏其例。例如三国时期的曹氏父子，唐代的玄宗皇帝等更是为人所熟知的。

再者，历代崇古、仿古的遗风，在音乐方面也是比较突出的，诸如前文所述，从周代以来的种种情形，都是这种遗风、遗制的表现。到了清代，便更将在其宫廷中的表演的歌舞冠以“中和韶乐”的芳名。

总之，由于逐代君王及其文人、乐师崇尚“仁德”，极力倡导和制作这种“中和之乐”，加之他们竭力在人们中间不断灌输那种“中和”观念，以及“求顺序”（“顺气成象而治生”）、“图安逸”（“安其处”）的处世思想，不许人们有丝毫越轨的行为表现，并驱使人们与其相契合。所以，这种大曲的结构形式也就可能随着这种代表“正声”、“德音”的“和乐”的推行而发展和沿袭下来。当然，这种因素只是问题的一个侧面。

（四）“密传”——从我国历史上演习与传播音乐的方式来看，是受“口传心授”和“依谱而行”方式的影响。

音乐是时间的艺术，转瞬即逝。它的保留和再现，一般是靠乐谱、录音器材设备及精于此道的人来实现的。不过，在人类漫长的历史年代里，它还主要是靠精于此道的人（诸如乐师、乐工、艺人等）和随后产生的各种音乐符号的记载（各种乐谱等）

来进行演习和传播的。

历史上由于战乱动荡和朝代的更迭变迁，至使宫廷乐工沦为民间艺人，同时从艺人中又被招到宫廷教坊的事是屡见不鲜的。这样，宫廷和民间在音乐上便得到了交流和融合的机会（更大量的则是统治阶级对民族民间音乐的攫取和改造）。

从史实中我们知道，音乐的演习和传授，在无乐谱的古远年代里，是靠乐师（师父）对其乐工（徒弟）以“口传心授”的方式进行的。然而在有了各种古代乐谱时，除了“依谱而作”外，其谱外的“隐密”（诸如速度、力度、指法、品位、演奏法、感情色彩、技巧的运用、艺术处理等等）还是要靠“口传心的授方法”进行的。就是在当今的民间艺人中间，由于文化水平和音乐理论方面的欠缺，以及传统习惯等因素，至今还在采用“口传心授”的方法进行教徒授艺。在教唱那种“密而不宣”的《工尺谱》时，也仍然沿用这种古老的传统方法。同时，当艺人离开乐谱进行作艺演奏时，即使是技艺娴熟的艺人（师父），也不准许“丢板拉句”，更不许“缺头少尾”的。否则，同行们便会指出你的毛病，不认可你的演奏——这似乎是很早以来就沿袭下来的一种“不成文的规矩”。

由于这种靠心领神会的“秘密”传授方式世代相传、因因相袭，而使得逐代沿用的乐曲（不是全部）得以流传下来。随之，这种曲式结构形式亦得以沿用下来。这大概也算是一个历史原因吧。

（五）除了以上这四个方面的原因外，似乎还有其它两个方面的因素。

（1）“民储”。世界是物质的。物质在其运动中，由于受内因和外因的作用，会发生各种变化。然而物质是不灭的。当某一物质发生变化后，它还会以其它形态存在着。这一“物质不灭定律”，从某种意义上讲，同样适用于音乐艺术的范畴。

过去时代的文人、墨客，多鄙视民间音乐，因而对此不屑于记录和著述。就是在历代音乐史料中，由于“重文轻谱”的遗风以及其它原因，对音乐曲谱则鲜有记载。难道我们祖先历代遗留下来的宝贵音乐财富都自行消亡了吗？正相反。笔者认为，历代音乐文化的滔滔大河之水，除了在其奔流中滋润了两岸的土地，并被它物吸收之外，都汇入了民间音乐的汪洋大海之中去了。我们往往可以从这大海中提取出原来的成份，并窥见其“原始的”端倪。所以，我们切不可小视这从古到今历劫不败的民间音乐，它为我们保留了音乐艺术的珍馐瑰宝。

(2) “封存”。俗话说：十里不同风，百里不同俗。不同地域音乐艺术的传播和衍变，也因其所处的政治、经济、交通及地理位置的不同而呈现着不同的状态。一般说来，地处“山高皇帝远”的乡村、边塞及交通极不便利的地域，远不如中原内地变化衍变之迅速和频繁，相反地，它们长期（或较长期）处于一种“半封闭”或“封闭”式的“保守”状态，因而倒保留一些较为古远的（或受过较大影响时代）的音乐艺术形式。这一点，已被边疆和少数民族居住区存在大量古老的音乐艺术形式的事实所证明。所以，在地处祖国东北边陲（尤其是乡村）的民间音乐中，至今还保留着并演奏着大量的汉吹乐曲是不足为怪的。这就启示我们，在阐述上述诸条原因时，这一音乐的“封存”现象也是应予考虑在内的。

〔煞衮〕尾语

以上探讨的这种沿袭千载而不衰的曲式结构形式，只不过是丰富多彩的民族曲式结构形式的一种大型而完整的民族曲式结构。它至今仍以旺盛的生命力广泛地存在和活跃在我国各民族的不同乐种（曲种）的乐曲（歌舞音乐）中。诸如新疆维族的《赛乃木》、《木卡姆》，西藏民族的《堆谢》、《囊玛》，汉民族中山西的“八大套”，陕西的鼓乐，潮州乐中的“大锣鼓曲”的《双咬

鹅》、《十仙蟠桃会》，“笛套曲”的《四大景》、《儿欢》、《浪淘沙》等等，等等。同时，在一些创作的较大型的乐曲中也屡见它的足迹。这就充分体现了民族审美心理的相对稳定性和音乐的民族性和传承性。当然，承认这一点并不意味着在“对外开放”的今天，在音乐上就不要吸收和借鉴外来民族的因素了。正相反，几千年来的音乐文化史，正是各民族音乐交汇融合的历史。然而，无论如何交汇融合，吸收借鉴，一个民族的音乐文化（特别是具有悠久历史文化传统的民族音乐文化）总是循着它自身的规律而前进而发展的。

面对着当前的各种“冲击”和“充斥”，都只能是一种暂时的社会现象。对此，我们既不盲目排斥，又不能疏宗忘典，从而采取“民族虚无主义”和“落伍主义”。我们要去伪存真，择优而取，为我所用。从而沿着我们民族的音乐发展的自身轨道呼号前进，使之屹立于世界民族之林吧！

唢呐吹奏技巧拾零 (组稿)

胡 慧 声

唢呐的吹奏姿势、持法和指法技巧

学习任何一件乐器、首先要掌握正确姿势和持法，这不但形象美观，也利于技巧的发挥。唢呐无论是坐吹、立吹还是走吹，吹奏时都要身体挺直，目视前方，双臂自然托起唢呐，要用嘴唇中间含哨吹奏。

唢呐共八个音孔，分上下两把，每把四个音孔。下把排列是小指、无名指、中指和食指；上把排列是无名指、中指、大指（按闭托眼）、食指按第八孔。下把是以小指肚按严音孔为标准；上把是以按住托眼的大指肚为标准，其它手指要自然伸直平放在音孔上，以便灵活运指。传统唢呐因为没有键子限制，所以可根据自己条件那支手在上把都可以。吹奏大唢呐时，上把小指最好抵在唢呐杆的侧面，以保持唢呐杆身平衡；小唢呐不限，但在吹、呲用三大件时，上把小指必须放在唢呐杆下托起唢呐，以便单手吹奏。

由于唢呐长短和构造上的不同，在指法的运用上也有相应的变化。一般唢呐本孔都存在着倍音关系，但由于唢呐锥形内堂形状不同，有的唢呐本孔倍音要上借或下借其邻孔音吹奏。如：河北流行的“柏木杆”，第三、四、五孔的倍音都要借其上一邻孔音吹奏；东北黑杆唢呐第二孔的倍音要借其第一孔或全按筒音超

吹（此音称为破头工，是唢呐上的最强音），一尺四寸以上的大唢呐第三孔的倍音则要用第二孔，而且要按闭第一孔吹奏。

任何一件吹奏乐器（口琴除外），除了用气和口功外，在手指的运用上都是很讲究的。唢呐的用指技巧，民间称为“手上功夫”。搞器乐的人都十分重视手音，由于手指变化多端，所以唢呐的手指技巧也是很丰富的。

一、指颤音

指颤音是吹管乐器上的常用技巧，它与弦乐器上的指颤效果相似，在唢呐上也有人叫它为指花的。

运用指颤音时，手指要尽量放松，抬指亦不要过高，以免影响指颤的速度。指颤音有多种，如：长颤、短颤；二度颤或多度颤；快颤和慢颤等。手指要达到运用自如，在吹奏中，要按乐曲的风格和感情的不同要求而选用。下面介绍几种常用的指颤音：

1. 二度指颤

在吹奏本音时，迅速将其相邻上一音孔手指有节奏地连续开闭，如吹奏1——音时，就吹成了1 2 1 2 1 2 1 2 1 2 1 2 1 2 1 2 1 2 1的效果，但2音的效果极不明显，否则就成为倚音了。

2. 三度指颤

在吹奏本音时，手指打上面相隔一孔为三度指颤，一般吹奏蒙族风格乐曲时应用。

3. 固定指颤

“柏木杆”唢呐，吹奏下数第一孔音时，要按闭第二孔而打第三孔，虽然是相一孔，但因吹奏方法不同，它也属于二度指颤音，很有特色。

4. 双指音

东北“黑杆”唢呐（大中唢呐），吹奏上把音时，用下把中、食指交替打动（其它下把音孔按闭），仿如敲击之声别具风

味。在第五孔虚按时双指音效果更佳。

5、本指颤音

在吹奏本音时，手指在本音孔上快速的颤动一下，使本音产生双音的效果。如果速度慢就成了下倚音的效果了。

二、垫音的吹奏

1.一般垫音

如果在乐曲中出同度音连奏时，第二个音又不许吹奏，那就只好求助于其上一邻孔急速地开闭一下，如吹 $\underline{1\ 1}$ 时，就要吹成 $\underline{1\ \overset{2}{\underset{\cdot}{\underset{\cdot}{\underset{\cdot}{1}}}}\ 1}$ 的效果了，在唢呐上称为垫音。

吹奏垫音时，垫指要快，虽然它近似倚音，但它的时值比倚音要短，因此效果也不如倚音明显，所以它能保持同度音的连贯性。

2.固定垫音

河北吹歌用的“柏木杆”和民间的管子在吹奏时，常常将第八孔音（最上面一孔）作“固定垫音”使用，很有特色。

三、扣音的吹奏

吹奏本音时，本音以下各音孔同时迅速地扣一下，加强了本音的力度，也起到了断音的作用，在唢呐上叫“扣音”。

“扣音”往往用在乐句的第一个音上。特别是在吹奏切分音时，由于它力度的加强，所以节奏也就更明显。如： $0\ \underline{\dot{1}\ \dot{2}}\ |$
 $\underline{\dot{1}\ \dot{2}\ \dot{1}\ 6}\ 5\ |\ 0\ 2\ \underline{4}\ |\ \underline{2\ 4}\ \underline{2\ 4}\ 5\ |$ 中的 $\dot{1}$ 和 $\dot{2}$ 音，就应用扣音演奏。

四、指滑音的吹奏

在吹奏本音时，利用本音孔以上和以下若干音孔，手指急速而有顺序的按闭或抬起，按闭即为下滑，抬起为上滑。鲁、豫、

皖等许多民间乐曲在吹奏指滑音时，手指几乎是同时抬起或下压（按闭）一带而过，很有地方色彩。

五、飞指音的吹奏

在吹奏中唢呐时，还可以将本音以下各音孔同时用手指由下往上滚动一下，这个音多用在第四孔音上，别具风格，叫它为“飞指”。

唢呐的用指变化多端，手上功夫十分丰富，手指的微小变化能使整个吹奏风格发生变异。所以同一个乐器不同人演奏就会产生不同的音响。这里记述的仅是一般常用的运指技巧，只有通过不断实践才能从中发现新的。比如指揉音，用气颤或唇颤、牙颤及指颤都代替不了，因为乐曲要求的是揉而不是颤，所以就得上手指在本音上方一音孔处作均匀地半孔按闭，使本音产生波状似的滑音效果，但不是滑而是揉。

唢呐的气功技巧

唢呐的吹奏技巧是极其繁多的，而多技巧都是靠气、指、口三者有效地配合吹奏的。唢呐虽然只有八个音孔和一个筒音，音域也只有两个八度另一个音，可是它的表现力却十分丰富。这主要是因为唢呐来自于民间，多少年来经过历代艺人不断锤炼和发展的结果。因此要不断地向民间学习，要多听、多问、多想、多练。俗话说熟能生巧。只要方法正确，又肯下功夫，唢呐的吹奏技巧是不难掌握的。

下面介绍几种由气功起主导作用的吹奏技巧：

一、“气颤音”或称“腹颤音”

依靠腹肌和横隔膜上下有节奏地颤动，使吹奏出的音呈波

纹~~~~~状。这种颤音效果很似拉弦乐器上的揉弦，在保证音准的前题下，要求所吹奏出的音波均匀，力度统一。

气颤音（齿颤例外），多用在长音上，不同的情感用不同幅度、不同力度的颤音。如吹欢快的曲调时，就用较快的颤音；如吹悲伤、较慢的曲调时，就用幅度较大的颤音。有时按乐曲风格要求，还可以用“上颤音”或“下颤音”及“后颤音”。“上颤音”，是所颤音往基音上部波动；“下颤音”，是所颤音往基音下部波动；“后颤音”是先奏出基音，然后再颤动。

二、“滑音”的吹奏

滑音是唢呐常用技巧，它和弦乐器上的抹音相似，所以也有人称它为“上抹”、“下压”，其实就是由此音至彼音的一种或上或下的滑进。吹奏滑音时，必须是气、指、口三者紧密配合，上滑时，手指由下边的根音依次滚到（开眼）所需之音高，同时双唇逐渐扣紧哨片并加大气量，但不要有棱角，上滑音就能吹奏出来了。吹奏下滑音时，手指由上边的冠音依次按闭到所需音的上一音孔，双唇的力度和用气都随之逐渐减少，下滑音就吹奏出来了。

吹奏滑音时，手指的动作一定要迅速，要防止出现音阶级进的痕迹，一定要保持圆滑和连贯。

滑音要按乐曲需要而用，特别是在合奏中，决不可以乱加滑音，否则就起破坏作用了。

三、“回旋音”的吹奏

回旋音是上、下滑音同时在一个音孔上的使用方法。因为唢呐音孔近似等距（纯律而不是平均律），音准只靠给气的多少而掌握，因而形成了唢呐一孔多音的吹奏方法，回旋音就是此基础上吹奏的。

在一个音孔上，先吹出本音，再加气使本音高上去，然后再减气，使其回到本音，这种方法叫“上回旋音”。先奏出本音，用减气的方法使本音低下去，然后再加气，使其回到本音，这种方法叫“上回旋音”。先奏出本音，用减气的方法使本音低下去，然后再加气，使其回到本音，这种方法叫“下回旋音”。

吹奏回旋音时，嘴唇要相应变化才行。吹奏上回旋音时，随着气量增大嘴唇要相应扣紧哨片，音才容易高上去。如4音，按下回旋音就吹成 $\overset{\frown}{4\ 5\ 4}$ 的效果。吹奏下回旋音时，在减气时嘴唇亦相应放松哨片，音才能低下来。如1音，按下回旋音就吹成了 $\overset{\frown}{1\ 6\ 1}$ 的效果了。

四、“筒音”的吹奏

在人们的印象里，唢呐是音量宏大的乐器，适合室外吹奏。它也最善于表现豪爽、奔放、激昂、欢快的情绪。其实唢呐音量的强弱对比是极其明显的，它不但能吹奏出fff的最强音，还可以吹奏出PPP的最弱音，这就是筒音。因为唢呐是开孔乐器，不能象小号或长号那样加用弱音器，所以唢呐的弱音吹奏只能靠“啃功”来解决。

一般的弱音吹奏方法是双唇紧扣哨片，给哨片以适量的气，气大了音弱不下来，气少了音又容易偏低，因此用气和嘴唇必须紧密配合，否则声音就虚而不实。

筒音是在弱音的基础上，加大气量，双唇更加扣紧哨片，哨口虽然变小，但由于气量的增加，因此发音弱而不虚。我的老师赵春亭先生是运用上唇靠前、下唇靠后双唇交错啃住哨片的方法吹奏筒音，确实声如筒箫，优美感人。以筒音作5为例，它的有效音是 $\underset{\cdot}{5}\ \underset{\cdot}{6}\ \underset{\cdot}{7}\ 1\ 2\ 3\ 5\ 6$ ，其中1 2 3三个音是用单孔音（所需一音孔开放，其它音孔按闭）吹奏，5 6两音是用下把倍音吹奏。

五、气吐音的吹奏

在保持吹奏状态的情形下，通过舌头的后缩和前推动作，迅速而敏捷地将口内之气喷动哨片，使唢呐发出仿如吐音的断音效果。

由于气吐音略带下滑，所以运用气吐音会给乐曲增加华丽、欢快、诙谐之感，一般多用在中快速乐曲中一两小节内连用。

如“夸公社”一曲中的 $\dot{1} \dot{1} \quad \dot{1} \dot{1} \mid \dot{1} \dot{1} \quad \dot{1} \dot{1} \parallel \underline{5 \ 5} \quad \underline{5 \ 5} \mid$
 $\underline{5 \ 5} \quad \underline{5 \ 5} \parallel$ 及“喜庆胜利”一曲中模仿笑声，均是运用此法吹奏。

六、刹音的吹奏

刹音是北方笛子的常用技巧，在唢呐上也有应用。在吹奏本音时，迅速按闭装饰音到本音之间的各音孔，气息一定要控制适当，否则回到本音时容易音不准。“山村来了售货员”一曲中的 $\underline{6 \quad \overset{5}{\underset{\cdot}{3}}} \mid$ 就是用刹音吹奏的。 $\overset{5}{\underset{\cdot}{3}}$ 实际吹成 $\overset{5}{\underset{\cdot}{4}} \underline{3}$ ，看谱面它是下滑音，但在实际演奏中，装饰音是没有痕迹的，因速度极快而有力一下就落到本音，所以这个装饰音只起到标记作用。

七、气喷音的吹奏

用腹腔强烈地气息，猛烈地喷动轻含在嘴里的哨片，两腮放松双唇一张一合，唢呐就能发出一种似笑非笑的声音。一般都用上把虚孔，音能高低变化，在中音唢呐上模仿人的笑声及戏中的多种笑声均用此法。

八、气断音的吹奏

双吐音中有个“库”音，将这个库音连续应用，也就是用小

舌控制喉头的开闭，用上腭库出的气断续地喷动哨片振动，使喷呐发出一种“库库”的音响较果。虽然它像气吐音，但它所带滑音不明显，而且是用腹腔之气吹奏。如学母鸡和猫头鹰的鸣叫，就是运用这种方法吹奏的。

九、气顶音的吹奏

用借下孔音的方法，根据所需音的高度适量加大腹腔气息吹奏，使所借之音孔就能吹奏出其上一音孔的音高。如“小开门”一曲中的 $\underline{6 \cdot 7} \underline{2 \ 5} \quad \underline{3 \ 2 \ 7 \ 6} \quad \underline{5 \ 5 \ 5} \quad \underline{5 \ 5 \ 5 \ 5}$ | 其中 5 音，赵春亭老师就是将 3、4 两音孔开着，下把第三孔手指打节奏型吹奏的，很有特色。再如“喜庆”一曲中的 $\underline{\dot{2} \ 7} \quad \underline{\dot{2} \ 4}$ | 5 — | 其中 $\dot{2}$ 音，刘凤桐老师就是借用 i 音孔，运用气顶音的方法吹奏的。

十、气拱音的吹奏

用舌根的前推和两腮的收缩力，将口内气挤出，咀唇一张一合，合时哨片发出尖声至合口不响；张时哨片发粗声（鼻可自由呼吸）。这样连续起来吹奏，用顶眼单放学喜鹊的鸣叫，很是形象。

气拱音的拱即一拱而过，因它只用口腔之气，勿需保持。在“庆丰收”一曲中的 $\underline{\dot{2}} \ 7 \text{ — } | \underline{\dot{6}} \ 7 \text{ — } | \underline{\dot{6}} \ 7 \quad \underline{\dot{6}} \ 7 |$ 任同样老师将 $\underline{\dot{6}} \ 7 \text{ — } | \underline{\dot{6}} \ 7 \quad \underline{\dot{6}} \ 7 |$ 几个音，在本音撤气然后又拱上去吹奏的，颇为新鲜。

十一、气滑音的吹奏

用腹肌和横隔膜上提的力量，再加舌叶的向前推动力，同时

唇肌也给以松紧配合，使口内的气喷动哨片奏出连音中的由高至低的滑音，而不是由低至高的气拱。如“凤阳歌较八极”一曲中的开头 $\underline{3} \overset{5}{\text{—}} \underline{3} \quad \underline{2} \quad 3 \quad | \quad \overset{\curvearrowright}{5} \text{—} \quad |$ 其中 $\overset{5}{\text{—}} 3$ ，任同祥老师就是用顶眼 3 音先奏出 5 音又急速撤气回到 3 音滑奏的，乐曲显得自然、流畅。

十二、喉音的吹奏

为了表现豪放、激昂的情感，除了加大气息平吹外，有时还可以加上喉音帮助哨片的振动，使喉音和唢呐音给合在一起而发出一种特殊的音响。用喉音吹奏法演奏京戏中的花脸唱腔就比较形象。

喉音是没有音高的，而呲腔则要求喉音和呲哨要发出同度音高，因呲戏有角色之分，所以要求演奏者也要有大小喉之别。喉音只起到帮助哨片震动作用。

十三、唱腔音的吹奏

因为一个好用的哨片，本身就能吹出六度左右的音列。如果将唢呐八个音孔全部虚按，完全用口功和气息的技巧控制哨片的发音，就能模仿人声和唱腔。在唢呐上也有称它为吹腔和“高腔音”的，但都离不开“腔”，即它能模仿人声的意思。我的老师赵春峰先生就曾为我表演过用一个管子哨吹奏河北梆子，用手控制高低变化也颇形象。

以上仅是我向老师们学习的体会。由于唢呐存在着一孔多音和一音多变的特殊吹奏方法，而各家在吹奏方法上又不尽相同，所以使唢呐这件乐器形成了许多不同吹奏风格和流派。前人又没给我们总结过，因此很多技巧根本就没有名称。我在向老师们学习时，虽然已不是“口传心授”有了谱子了，但很多技巧还只能

靠模仿照吹去掌握。为了便于记忆我暂时给它们杜撰了名称，有的是已流传开的，有的是我临时安排的不一定准确。我只想通过此文能唤起同行们共同商讨，大家努力将唢呐这件乐器尽早地实现教材化。这不仅上对得起先辈，下对得起后人，而且对于发展我国民族音乐文化和建设社会主义精神文明有着重要的意义。

浅谈唢呐气息的运用

任何一件吹奏乐器，在气息运用上的要求都是非常严格的。唢呐也是一样，呼吸是唢呐吹奏基础，所以吹奏唢呐首先要掌握正确的用气方法。如果气息运用不当，不但吹奏不好，甚至不会影响身体健康。

依着传统说法应该是饱吹、饿唱，但刚吃完饭不宜吹奏，否则会影响胃的正常消化，久之就会造成胃病。最好是吃完饭过一段时间再吹奏。如果气息运用得法，不但能减轻吹奏者的疲劳，使吹奏水平不断提高，还会增大肺活量，促进身体健康。

呼吸，是每个人生活的正常自然规律，一呼一吸使氧气在人体内达到新陈代谢。任何一件吹奏乐器(笙和口琴是呼吸同奏)，在吹奏中都得改变呼吸的自然规律，在乐器上这叫“换气法”。

人的腹腔内有个活塞，医学上叫“横隔膜”。呼吸完成靠它调解，吸气时它自然下沉，呼气时它自然上升，它可以灵活地控制着呼和吸的规律。在吹奏中，吸气时身体各部肌肉相应放松，特别是气息贮存的胸腔和腹腔要自然地同时扩张，横隔膜随之下沉，气才能吸得深。就如嗅到花香一样，一下就气吸到腹底，也就是过去所讲的气达“丹田”(指肚脐下部)。这样胸腔上部就轻松了，也有可能更好地发挥腹肌、腰肌和横隔膜的控制作用。但吸气时，双肩不要上耸，要给人以自然的感觉，否则有损于吹奏形象。呼气时，横隔膜自然上提，腹肌、腰肌等相应收缩，形成一种向上

推的力量。但要有节制，否则气大了出噪音，音也容易高，气少了吹不响，音也容易偏低。要达到用气适量，主要是靠小舌在喉头所起的阀门作用。如果小舌不起作用，就形成了直吹，这样不但会感到气短，而且还会出现头昏、眼花的现象。

有人认为吹唢呐要费很大劲，甚至将它说成是农活中“四大累”其中的一大累。其实不然，过去艺人作艺时一连吹奏几天，“一通”就可吹奏几小时，而并未感觉累，原因就是他们掌握了正确的用气方法。

单用胸部或单用腹部呼吸，都不是正确方法。必须是胸腹结合，按着乐句的长短要求而自然换气，才是正确的方法。否则，气吸少了，吹奏时完不成乐句，有时还会感到头晕；气吸多了，胸部又会觉得发涨，吹奏时就会憋得脸红脖子粗。我的体会是：吸呼必须随着乐曲的需要加强或减少，该用胸腔时就用胸腔，该用腹腔时就用腹腔，应该灵活掌握，以吹奏时轻松、自然为目的。

按乐句的需要自然换气是比较容易掌握的。但乐句的尾音不可吹得过饱亦不可吹得过少，必须保证乐曲的正常进行，既不要吃掉前一个乐句的时值，又不要占用下一个乐句的时间。我的体会是：如果乐句的尾音是四拍，可不吹满时值，在三拍半多点时换气；乐句的尾音如果两拍，可在一拍半移点处换气；乐句的尾音如果一拍，可在 $\frac{3}{4}$ 拍多点换气；如果乐句的尾音是八分或十六分音符，这就需要急换气（民间称为偷气）。为了加快换气速度，最好是鼻口同时进行，但不要张大嘴巴，要注意保持吹奏口形，也不要发出响声，以免录音时出现气声。急换气是比较特殊的，如果运用得好，不但使吹奏者显得轻松，还会使乐曲有一气呵成之感。

不管怎么说，吹奏唢呐时的呼吸规律已经是改变了，若达到自然就必须经过训练才行。在吹奏中往往会出现气吸多了的现

象。特别是初次登台演奏，由于紧张更会造成气吸多了的现象。这是可以解决的，一是要镇静点，二是在不影响音准、音色的情况下，可用嘴角放一些气。

有人说换气时应将余气吐出，然后鼻口同时吸气。我试过这种方法，在吹较慢的曲子时还勉强，要吹较快的曲子时换气时间就不够了。我认为每次换气时，还应留有余气，使胸腹两腔的气息始终保持形成一个气柱，这样吹奏起来气息才能上下贯通运用自如。

下面再谈谈唢呐的循环换气

唢呐和其它吹奏乐器不同，它能一直不断地发音。有时吹奏一个长音就是几十秒钟，甚至几分钟，给人以奇妙的感觉，这就是运用一种超越人的正常呼吸规律的循环换气方法吹奏的。过去艺人作艺时，往往就是运用这种方法将一首曲子从头至尾地不断吹奏，戏曲里有些唢呐曲版也用这种方法吹奏，艺人称之为“一气贯通”，今天我们叫它为“循环呼吸法”。

要作到呼和吸循环不断，在呼气时，就要保留一部分气于口内。在用鼻（只能用鼻）吸气的同时，两腮稍许隆起，用腮的收缩和舌的推力将口内存气挤出，使呼和吸并进，不要存在断音和断气的痕迹。这样反复不断地呼和吸，就形成了循环呼吸法。

在运用循环呼吸时，两腮只能是稍许隆起，决不能有意鼓腮，要给人以自然感。否则不但不好看，对脸部的肌肉也是有损害的。

练习的步骤和方法：

首先必须学会呼和吸同时并进的动作。用一根中间有小孔的东西，比如一根去了芯的笔杆或芦苇，一端插入水中，另一端含在嘴里，呼气时出现水泡，用手压在两腮上，刚刚吸气时，立即将两腮压紧，同时用舌将口内的余气挤出使水泡不断出现。这样反复练习，达到由腮和舌自由操纵就行了。

使用循环换气，最好先由唢呐较易吹的高音开始。因为唢呐高音区用力多，两唇也自然地紧扣哨片，因而哨口开得小，气也随之呼出的少。因此咀内存气时间长，容易找到用鼻吸气的机会。初练时，音免不了中断，同时还会出现音不平，也就是说换气有痕迹，时间长了运用也就能自如了。甚至中、低音区都可以运用循环换气法了。据说任同祥同志能在单吐音中运用循环换气，在吹奏长乐句的单吐音时连续不断，堪称一绝。

还应强调一点，任何一件吹奏乐器吹奏时，除了胸腹两腔的气息要形成一个气柱外，吹奏时，喉部一定要放松，以便气息流畅，小舌要自然地起着阀门作用，喉部不打开容易憋气，小舌要控制不好，就容易产生喉音。在舞台上还免强，如果录音就麻烦了。

总之，唢呐音色、音质的好坏及表现能力，气息的作用是非常关键的。唢呐的很多技巧都是气息的正确运用而吹奏的，如“颤音”、“滑音”、“气拱音”、“气顶音”及强弱音的控制等，因此可以说气息的运用是吹奏唢呐最最基本功。

舌，在唢呐吹奏技巧中的作用

舌，在人体功能中是有很多作用的。舌是说话的器官，气息通过声带地振动而发出高低、强弱、长短不同的声音，这个声音又通过舌在口腔内灵活运动而形成了抑、扬、顿、挫的语言。人们形容双方争论为“唇枪舌剑”，对方理屈词穷，就会“张口结舌”。舌不但是人帮助牙齿咀嚼食物的味觉器官，医生还可以通过舌苔的变异诊断疾病。舌在人体中是十分重要的器官。

唢呐，是用嘴吹奏的管乐器，很多技巧全在嘴上，艺人称嘴上功夫为“口功”。首先是双唇正确地包哨，由双唇控制唢呐的音色和音量，牙齿也能奏出“齿颤”和“齿滑音”艺人称双唇包哨

为“哨功”。唢呐只有哨着吹才能柔而不噪。诚然，如果没气息和手指的紧密配合，老是用嘴很多技巧也是难以完成的。任何一件吹奏乐器，都必须气、指、口三者有机的配合使用技巧才能发挥得更好。

舌在吹奏乐器中和人在说话时一样重要。在唢呐吹奏中，最常用的就是“吐音”。这个吐字按汉语平上去入四声之说它是属于“突、图、土、吐”的第四声，吐字在口腔内是比较靠前的，利于舌尖点吐哨口，所以记它为吐音。吐音在吹奏乐器中是十分讲究的，凡是不带连线或连线的第一个音、每个乐句的音头都必须用吐音吹奏。这种方法也叫“单吐”。如果吹奏快速的乐曲时，用单吐的方法速度上不去，就要在单吐的基础上利用舌叶收回的时间，小舌要急速打开喉头用上腭呼出个“库”音来，这个“库”字也是第四声。它能灵活地结合吐音成吐库吐库的效果，这就是两个单吐后加上两个库音而成了“双吐”了。其速度要比单吐快一倍以上。如果将吐库改用“搭哥”两字的音形吹奏，也就是将舌稍许靠后一些吹奏，虽然速度似乎稍慢了点，但在力度上确有明显的加增。究竟用那种好这要按乐曲要求而选择。

如果“库”音放在吐音前边连起来吹奏，所吹奏出来的音就成库吐库吐的效果了，这叫“反双吐”。任同祥同志在演奏“山村来了售货员”一曲中的快字

6 1 6 1 2 3 2 1 | 3 5 3 5 6 7 6 5 | 3 5 3 5 6 7 6 5 |

时，就是用的“反双吐”。我认为在双吐音中，如果第二、四个音比第一、三个音高的话，用“反双吐”吹奏效果明显好。因为在吹奏“双吐音”时，库音的力度不如吐音，用“反双吐”就是有意识地加强库音力度，使双吐的四个音力度趋于平衡。当然“正双吐”如果下功夫的话，四个音的力度也会相差无多的。

连续两次单吐，后面加上一个库音，形成了吐吐库的音形。

如果两个吐音中间加一个库音就成吐库吐的效果了，不论节奏如何变化吐库吐或库吐库，都叫“三吐”。谢世文同志演奏“社庆”中的 6 7 7 · 6 2 2 | 5 6 6 5 5 5 | 6 7 7 6 2 2 | 5 6 6 5 5 5 | 5 1 1 6 5 5 | 4 2 2 5 5 5 | 就是用“三吐”音吹奏的。

用“单吐”的方法吹奏，但舌的力度要大并带有弹性，回收的速度要快，双唇紧跟着扣紧哨片并给以适量的气，使唢呐保留余音，吹奏出来的音仿如敲击之声，铿锵有力并富有弹性，这种音称之为“弹音”。赵春亭先生演奏的“山东大鼓”一曲中的 5 3 · 2 | 1 6 0 2 | 3 5 6 1 | 2 ……就是用弹音演奏的。

如果用弹音的方法吹奏“三吐”音，就叫“三弹”音。因为它的声音很象三弦的拨音，所以也称它为“三弦音”。如“山东大鼓”一曲中的 1 2 2 3 6 1 2 2 1 2 2 | 322322 12261 | ……就是用三弦音演奏的。吹奏“弹音”和“三弦音”这两种技巧，赵春亭先生不但使用硬哨，而且三、四、五音孔要单放（其它音按闭，单开所需音孔），这是河北“柏木杆”特殊技巧，很有特色。

“嘟噜”又称“卷舌音”，是东北地区唢呐常用技巧。吹奏时，要保持正常口形，舌尖要上卷虚抵上腭，而且要特别放松，用呼出的气喷动舌叶使舌尖滚动，发出一种快速、均匀的碎音，这个碎音就是“嘟噜”，也有叫它为“花舌”的。花舌音有的人很容易的就能掌握，有的则必需经过训练才行。练习时，要特别注意舌尖点吐哨口的起动力，起动力吹出来后，舌叶回收时即要上卷还要放松，嘟噜是能打出来了。嘟噜常和滑音结合使用，东北称其为“水嘟噜”，也有人称之为“滑音带嘟噜”。其实嘟噜并不难奏出，有的人运用得好快、慢都能打嘟噜，舌叶靠前舌叶滚动面积大就慢，舌叶靠后，舌叶滚动面积小就快。有的人吹慢

嘟噜仿如珠落玉盘，象河北省歌舞团已故著名唢呐演奏家王金山吹奏的极慢嘟噜如滚豆似的，堪称一绝。

有的人在吹奏时，常在乐句第一个音上，用舌尖轻点一下哨口，舌尖收回时又抵一下上腭，发出一种“搭拉”一下的音响效果，听起来很象“小嘟噜”富有新鲜感。在三吐音中，也有人在吐音之后加“搭拉”两音而成“轻三吐”，给人轻快、跳跃之感。

先用舌尖抵一下哨口，紧接用舌叶和腮收缩的力量将口内的气挤出，哨片响后双唇再紧扣，迫使哨片发出一种特殊的小上滑音，连起来吹奏就成“嘀依嘀依”的音响效果，我叫它为“舌推音”。“百鸟朝凤”一曲中的鸟鸣声，任同祥同志就是运用此法演奏的。这种方法不易掌握，一开始容易用腹部使劲，虽然声音也相似，但速度慢，连续吹奏也会感到累。因此在练习时，要克服用腹部使劲，有意识的只用舌、腮、唇的力量，掌握熟练了，不但吹奏时轻松也很形象。有一点必需注意，在学鸟鸣时，必须将唢呐最上边音孔开少许，否则就吹不象。

吹奏大唢呐时，用舌抵一下哨片的底面，能发出似揉非颤的音响效果，也很别致。

总之，唢呐在用舌上是十分讲究的，其中尤以各种“吐音”更为重要，它是用舌的基础，因此唢呐在吹奏中，要特别对“吐音”多下功夫，只有吐音吹奏好了，才能使音符干净，旋律清晰。弹音、强音、顿音、保持音虽然都属“单吐”范畴，但在力度上是有明显差别的，要按乐曲的要求选用才行。有些轻快、活泼的乐曲，运用吐音时也得讲究轻字，如何能轻就要在舌尖点吐哨口的位置和力度上下功夫了。由于每个人条件不同，所以只能是在实践中去体验、去探索、去选择。个人之管见仅能就此而已。

鼓吹乐常识二则

胡慧声

鼓乐中的“江湖道”

过去，社会上的“行当”有“三教九流、五行八作、七十二行”之说，鼓乐艺人则是九流中的“下九流”，他们和剃头的、修鞋的一样，是处在社会的最底层，人们称他们为“吹鼓手”或“喇叭匠”。他们的生活十分贫苦，为了能挣口饭吃他们便饥餐渴饮、风餐露宿地南来北往找“活”干，艺人叫这为“跑江湖”。大家都看过电影“闯江湖”吧，那是旧社会艺人生活的缩影。“江湖”就这碗饭是含着血和泪下咽的。

过去凡是跑过“江湖”的都必须懂“江湖道”，凡是“门里人”见面都要道声“辛苦”，以示礼貌。所谓“门里人”就是同行的意思。无论相互认识与否，只要见面道声“辛苦”，就知道是同行来了。对方道声“辛苦”，就要回声“不客气”以表示回礼了。不论你家境如何，“门里人”来了就要热情款待，如果是要求资助，就是倾囊相助也在所不惜，这就是所谓的“江湖道”。

鼓乐艺人受雇用为人家吹奏时，有的说是“上活”，也有的称为“上买卖”。不管路途多远，艺人必需要在雇主家办事的头天下午或傍晚赶到，而且首先要在“棚中”（在大门边事先搭好小席棚）“吹打三通”，称之为“响棚”。以示他们来了，也使乡里人通过乐声知道那家明天是办事的正日子。艺人之间是最讲

“江湖道”的，可是在“对棚”时（两影竞技比赛的意思），却是互不相让，非争个高下不可。等“买卖”完了时，互相可以坐下来吃酒谈天，切磋技艺。请教不说请教，而是说请将那首曲子“说说”，要谱子不说要谱子，而是说请把那首曲子给我“开下来”（即抄一份的意思）。“门里人”之间是不说“吹”字的，相互的称谓是“喷条子”，请你吹几声说成是请你“喷几声”，喷呐哨也不叫喷呐哨，而是叫“嘴子”。鼓乐艺人分职业和半职业两种，在乡村是以“××喇叭匠”向“××大喇叭”比较有名的艺人为首，有“活”时就临时搭班子为人吹奏，无“活”时，则参加生产劳动，这属于半职业性质的。在城市里立了专门的鼓乐艺人组织，称“××鼓乐班”、“××鼓乐房”，规模稍大的则称为“××棚铺”。棚铺，就是为办事人家搭“坐席”（吃饭）的席棚，或为死者搭“灵棚”，鼓乐房里也兼有这门技艺的人，故称“××棚铺”。

鼓乐中的“江湖道”说法很多，本文仅是个人之管一、二。在收集民间乐曲时，还会遇到很多新鲜事，希望同志们要详细的把它记下来，以资在整理中选用。

以上点滴，仅供参考。有一点必须强调一下，我们在和艺人接触时，不要忘记道声“辛苦”，以示我们对他们的尊重，便于我们工作。

“靠凡”“压乙”

靠凡与压乙，是鼓吹音乐中的两个术语。在工尺谱中，它相当于简谱的 $\#4$ 和 $\flat7$ 两音，工尺谱中的 $\#4$ 记成高凡、 $\flat7$ 则记成下一，简谱中的 $\#6$ 和 $\flat7$ 两音与等音，在钢琴上是同一个黑键子，在工尺谱中 $\#6$ 却记成紧五，这可能是由于下一和紧五是八度关系吧。以上是沈括所著《梦溪笔谈》的“补笔谈”中的记法，而

大量流传在民间的工尺谱，是没有高低音及变化音标记的，艺人只是在“口传心授”时才有高低音之分。靠凡与压乙，就是民间艺人对 $\sharp 4$ 和 $\flat 7$ 两个变化音的称谓。当然了，它是属于我们民间的纯律，和平均律的两个变化音只能是相当，而不是相等的，我们了解它的含义就行了。

（上接296页）

“天津民间音乐盛会”虽然结束了，但它所产生的积极影响和作用，是值得我们借鉴和学习的。它为我省《民族民间器乐曲集成》工作提供了很宝贵的经验，我们愿意在学习和借鉴兄弟省市的经验和方法的前提下，努力工作，把我省《民族民间器乐曲集成》的工作搞得更好、更出色。

笙腹颤音技巧之探索

王秉义

笙，是我国现行民族乐器中最古老的一件簧管乐器。它不仅具有科学的发音原理和优美、华丽的音色，而且还有着丰富的演奏技巧。数千年来，笙这一乐器，一直为我国广大劳动人民所喜爱，这是众所周知的。我们的前人在长期的音乐实践中，不断地丰富和发展了笙的演奏技巧，不同地区形成了不同的演奏特点和风格。

全国解放前，笙的演奏技巧，大体上有：平吹、吐音、花舌、打音、呼打等。而更多的演奏技巧，是在建国后逐步丰富和发展起来的。其中，一部分是从别的乐器演奏技巧中移植、借鉴而来；有的则是属于创新。无论是那一种新技巧的诞生，其中都饱含着探索者艰辛的劳动。

五、六十年代，一些著名的笙演奏家勇于开拓、大胆尝试，打破了过去完全使用传统和音方式演奏旋律的旧框框^①，既保留了古老的传统和音的特色，又采用了功能和声及单音奏法。特别是单音演奏旋律，为一些新技巧的运用创造了条件。演奏家们在新创作、演奏的一批优秀独奏曲中，成功地运用了各种新的演奏技巧，从而，大大地丰富了笙的表现力，提高了笙在民族器乐中的地位，使古老的民族乐器焕发了青春，由一件传统的伴奏、合奏乐器，发展成为一件具有丰富表现力的独奏乐器。较之以往笙的演奏技巧中，相继增加了呼舌、吐喉、抹音、颤指、历音、拨舌、复指、气颤音等。而气颤音又可分为：唇颤音、舌颤音、喉颤音、腹颤音。本文将专门对腹颤音进行初步探讨。其中包括

① 明朱载堉著：《律吕精义》“笙之独簧不能成音，必合两三簧而后成音”。

腹颤音的历史、原理、结构以及腹颤音在乐曲中的运用等。

一、

颤音 (Vibrato) ② 技巧, 是使音响获得歌唱性的重要表现手法之一, 在声乐、器乐领域运用广泛, 由来已久。但运用在笙的演奏中历史不长, 腹颤音的运用则时间更短。笙演奏中使用腹颤音约出现于六十年代初期。在此之前灌制的笙独奏曲唱片中, 不曾有人用过。关于这一点, 从有关笙演奏方面的著作中, 可以得到证实。建国后, 最早出版的一本笙演奏法著作, 是由中央人民广播电台民族管弦乐团杨大明编著的《笙的吹奏法》。本书对笙的演奏方法与演奏技巧做了全面而系统的介绍和论述, 对笙的推广和普及工作上, 无疑是一个值得肯定的贡献。但是, 由于当时笙的许多新技巧还没有出现, 因此, 书中对腹颤音技巧尚未提到。直至一九七五年, 阎海登、高金香等编著的《笙的演奏法》一书问世, 才第一次提到腹颤音。

在笙演奏中运用腹颤音, 过去被认为是根本不可能的事。有的理论著作在论述笙的性能时, 曾指出: “笙不能吹颤音”。但实践告诉我们, 在人类的音乐活动中, 昨天还认为是不可能办到的事, 今天却变成了现实。笙不仅能演奏指颤音, 而且还能演奏唇颤音、舌颤音、喉颤音、腹颤音。

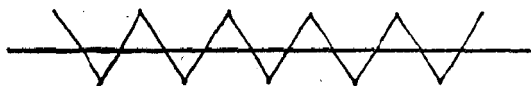
二、

腹颤音, 是要求演奏者运用腹部气息的疏密控制, 使口腔吸入或呼出的气流, 产生迅速而有规律的颤动, 造成笙苗 (管) 内空气柱的相应颤动。这种均匀颤动的空气柱, 鼓动簧舌而发出类似弦乐器揉弦的波浪音, 就叫作腹颤音。

②: 其本来的意思, 是把音符的音高迅速地向上下方交替改变。笙的颤音则不同。

笙的腹颤音与弦乐器的揉弦，以及其它管乐器产生颤音的原理不同。在别的乐器上，颤音的产生，是以本音为中心（支点）的对称性音波。在形成波状时，由于手指作上下（或来回）揉动或气流的颤动，在导致发音的振动频率上，存在着极微小的有循环规律的差异③。这些变化了的频率，始终是围绕着中心点活动的。因此，这些差异不会在听觉上对音准产生影响。这种循环差异便构成了颤音。

如图所示：



直线为中心(支点),曲线为颤动点。

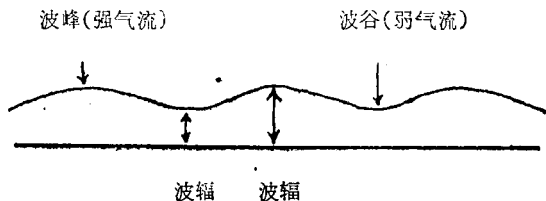
笙的腹颤音原理极为特殊，按照音乐声学中发声体的分类，笙属于配合系发音（复合发音）。簧的振动频率和管的振动频率都是固定的，气流只能造成声音的强弱变化，并不能影响簧舌振动频率的变化。通过实践我们发现，强弱的变化可以获得颤动波，使平而直的声音颤动起来。因此，笙的腹颤音正是利用声音作一强一弱，有规则的交替变化（即气流作波浪式的变化颤动）而产生的。

如图所示：



为了下文叙述上的方便起见，我们将腹颤音的音波结构作简要的分析。下图沿水平线自左向右，为颤音波的传送方向。由水平线起，向上凸起的最高点称为波峰。沿波峰向下凹陷的最低点称

为波谷。由水平线至波峰或波谷之间的距离称为波幅。如：



曲线显示出，颤音波的起伏是有一定规律的。气流愈强，则波幅愈大；气流愈弱，则波幅愈小。波峰之间的距离在通常情况下，应该是相等的。波幅的宽窄（大小）变化也是相对称的。当然，音乐是动的艺术，不可能、也不应该过于机械。当旋律在进行中发生快慢或强弱的变化时，颤音波的波幅及各波峰之间的距离，自然会相应地发生变化。问题在于这种变化，是否能同旋律在感情上溶为一体，成为音乐表现不可分割的部分。所以要达到这一点，必须认真研究腹颤音的规律。

三、

腹颤音技巧的掌握运用，应从两方面下工夫。首先是要解决好呼吸问题；再就是要解决好音乐表现的问题。

（一）

腹颤音的练习，关键在于演奏者对呼吸的控制能力。因此，呼吸类型的选择极为重要。首先，要求演奏者的呼吸，一定要建立在良好的呼吸型式基础上。最理想的呼吸型式，是胸腹式呼吸。练习过程中，腹部和横隔膜必须积极参与运动，民间俗称“丹田气”。对于以胸式呼吸为主的演奏者，练习腹颤音是很困

③：弦二胡为例，产生颤音（Vibrato）有两个原因。一是改变弦的长度，二是改变弦的松紧（张力）。实际上，两者都是把音符的音高迅速地向上下方作了交替改变，才获得Vibrato。

难的，除非改变呼吸类型。在合理的呼吸型式确定以后，最重要的就是，必须逐步掌握弹性呼吸的基本功。我们把它称之为“弹性（节奏性）呼吸法”。

这种呼吸法的特点是：呼气时，小腹加强控制，腹壁肌肉逐渐作弹性收缩。横隔膜放松，在腹部颤动的影响下，徐徐向上提起；同时，有节奏地将气流输出。吸气时，随着节奏性气流的吸入，使已经提起的横隔膜逐渐下垂。小腹在弹动中微微向前移动，胸腔下部向周围扩张。

运用“弹性呼吸法”时，腹部颤动是产生颤音波的主要手段，喉部颤动是辅助手段。强颤时，主要靠腹部肌肉的颤动；弱颤时，则主要靠喉部肌肉的颤动。实际上，腹颤音是腹部肌肉、横隔膜肌肉与喉部肌肉三者的联合运动。

笙的簧舌振动是采用“自由式”，其发音特点是吹吸都能成声。因此，在演奏中吸气颤音与呼气颤音处于同等重要地位。呼气颤音与吸气颤音波峰之间的疏密交替，要求是相一致的，有规律的，决不能呼气时疏，吸气时密，或吸气时疏，呼气时密。初练习时，很可能不够规则，但应通过细心体会，逐渐求得统一。

掌握“弹性呼吸法”的难度比较大。因此，必须加强小腹肌肉与横隔膜肌肉的严格训练。要求演奏者要以最大的注意力，对待呼吸气息的移制，既要使气流有节奏地疏密交替吸入或呼出，又要使气流畅通无阻。音波的起伏（即波峰与波谷的交替）愈均匀、对称，则腹颤音的质量愈高。

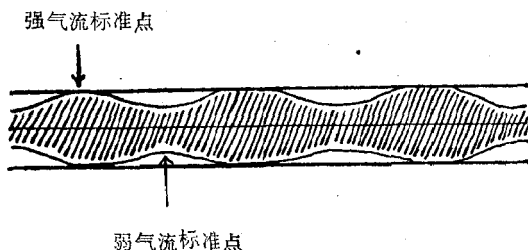
笙的口内技巧，大致分属于两个范畴：一是呼吸法技巧的范畴；二是起音法技巧的范畴（舌、喉技巧均属此类）。腹颤音则属于前者，但与后者也有很密切的关系。

笙的起音法，有其独特之处，几乎所有的口内技巧，都能用汉语念出来。如：“嘟噜”是花舌效果；“突突”、“苦苦”、

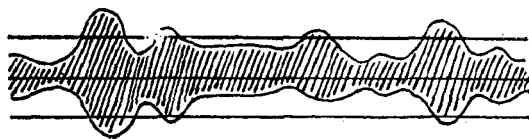
“突苦”是吐音效果，“夫、夫……”的连续气吐音（舌不参加运动），则是腹颤音的起音法。从起音法的角度分析，腹颤音实际是无数个气吐音的连续奏法。如表所示：

0	0	0	0	0	0	0	0	(吹吸相同)
夫	夫	夫	夫	夫	夫	夫	夫	

这种起音法与弹性呼吸是同步进行的。配合腹部和喉部的微颤动，口腔里连续发出“夫、夫……”音，在这种气流的循环鼓动下，便可发出腹颤音。练习中，气流作强弱交替变化时，要求所有的强气流达到一个标准点，所有的弱气流达到另外一个标准点。换句话说，就是所有的波峰要求相一致，所有的波谷也应该相一致。如图所示：



练习“弹性呼吸”的过程中，气流的控制应尽量避免不规律的情况。如表所示：



波状图形表示颤动的气流

这种颤音波的出现，从呼吸的方法来看，很可能是正确的，无可指摘的。但是听演奏的人却会感到一种难以诉说的不舒

服，产生一种神经质，不稳定的感觉，从而破坏了演奏的艺术效果。究其原因，是因为腹部颤动的不均匀，气流控制的不平衡所致。

从图中不难看出，由于呼吸气流的缺乏控制，导致颤音波的波峰和波谷以及波幅的杂乱。音乐是“听”的艺术，演奏者要注意用听觉鉴别颤音波的大小快慢变化，是否均匀、自然，是否有规律。呼出或吸入的气流，其节奏性颤动愈规律，则音色愈佳。演奏者应该逐步掌握自由地控制呼吸肌肉组织（小腹、横隔膜、喉头）活动的的能力，使它有计划地按需要进行工作。

我们这里提供一种在练习中检验“弹性呼吸”的简单方法：

将一支蜡烛点燃，轻轻吹动火苗，火苗摆动的节奏，便是腹部颤动的节奏。这种下意识的腹、喉肌肉运动，基本上符合腹颤音的肌肉组织活动规律。所不同的是，需要把下意识的肌肉运动，通过严格训练，变为由演奏者自由控制的肌肉运动。

练习强颤音时，由于所需空气量大，腹部自然会作大幅度抽动。这时，腹部的肌肉运动是积极的。练习弱颤音时，由于所需空气量小，腹部很少参予运动，因而，不甚积极。这时，主要的颤动部位不再是小腹，而自然地转移到喉部。吸气颤音与呼气颤音的方法一样（当然，不能再用蜡烛作检验，）所不同的是，气流运动的方向作了相反改变而已。吸气颤音比呼气颤音的难度要大得多，这是因为节奏性吸气不象节奏性呼气比较符合人们生活习惯的缘故（如吹蜡烛）。只有在节奏性吸气的同时，将吸入的空气按照胸腹式呼吸的程序贮存起来，才符合练习吸气颤音的要求。

笙演奏中任何一种哨技巧的发挥，都与呼吸有着直接关系。而腹颤音技巧，与呼吸的关系更为密切。因此，练习腹颤音必须掌握“弹性呼吸法”，就好比开锁必须用钥匙一样重要。这就是我们为什么要占用这么大的篇幅谈呼吸的原因。

(二)

腹颤音在乐曲中的运用，一方面，取决于演奏者对这一技巧掌握的程度；另一方面，取决于演奏者的艺术修养和对音乐的理解。

腹颤音的质量，对音色的美化起着极为重要的作用。虽然，笙在制作过程中，已经具备了特有的音色，但通过腹颤音技巧的装饰，却能使音响得到润色；使音色变得柔和而优美，婉转而动听，从而，增强旋律的感染力。

腹颤音在乐曲中的运用很广，演奏单音旋律或双音旋律均可。尤其是演奏优美、抒情的单音旋律时，可获得良好效果。运用腹颤音时，应根据乐曲内容及风格所表现的不同需要，而掌握颤音波大、小、快、慢的变化。一般说来，演奏情绪慷慨、激昂的音乐段落时，颤音的幅度需要大而快；演奏比较抒情、优美的段落时，颤音的幅度则要求小而缓慢。这里有一点需要加以说明，在一些弦乐乐器及弹拨乐演奏法中论及揉弦时，指出：“一般较优美、舒展的曲调揉弦大而缓。激昂的曲调揉弦时，小而急”

（园点为笔者所加）。这里指的是演奏波浪音时手指动作的大小和运指的速度，并非指颤音波幅度的大、小、快、慢而言。最为理想的腹颤音，应该是能够从最微弱的颤动，直至最激动、最热情的颤动，从而能够表达乐曲不同层次的感情变化。

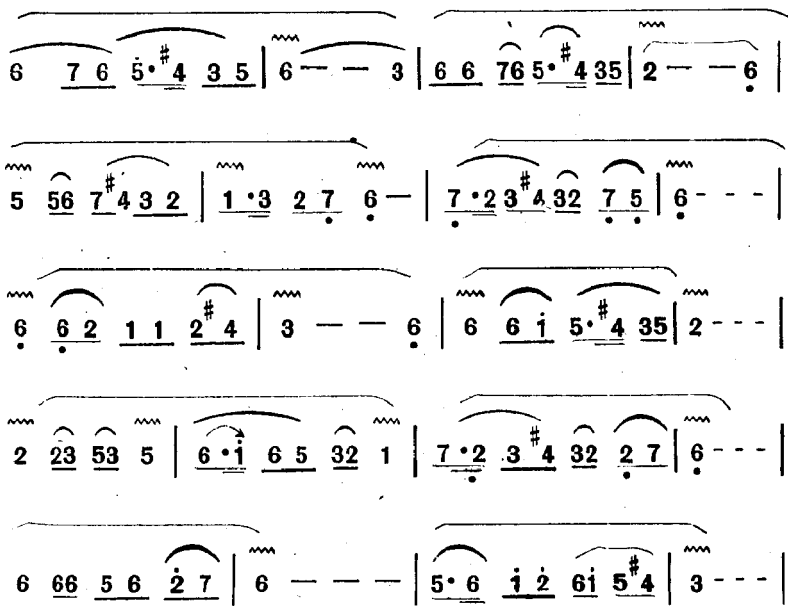
腹颤音在乐曲中的具体运用有两种情况：在通常情况下，音波的颤动（波浪音的产生）应与发音同时出现，这种用法最为普遍；在特殊情况下，颤动的波浪音可迟于发音而出现，称为“迟到颤音”。这种颤法，只有当旋律线条的表情需要时才使用。也就是说，只有当旋律中某个音符需要加强表情力度时才可以用，大多用在由弱渐强的旋律音上。这时，呼出或吸入的气流不宜作明显的波动。应随着声音的渐强逐渐加大颤动波，使其同前面未加腹颤的部分互相衔接，这种过渡愈自然愈好。由于腹颤音的弱

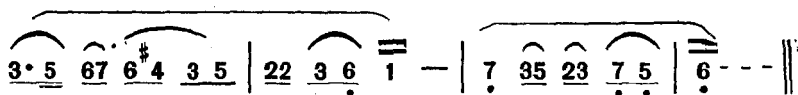
奏难度比较大、不易掌握，因此，在实际演奏中可以运用唇颤（一种上下唇一张一闭但气流不中断的颤音）作为未加腹颤与加进腰颤之间的桥梁，这当然是不得已而为之。

旋律中运用腹颤音应做到浓淡相宜。至于，在什么地方运用，除特殊情况外，很难作具体规定。正如弦乐器的揉弦在乐谱上一般不作标记一样，除了曲作者的特殊要求外，完全由演奏者根据乐曲内容、风格以及不同情绪表现的需要，心领神会，自酌而定。

下面一段旋律，是笔者所编《笙演奏法教材》中的腹颤音练习曲。

1=D $\frac{4}{4}$ 慢、深情地

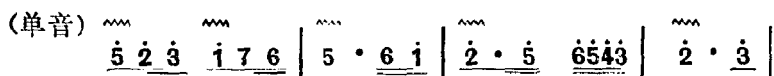




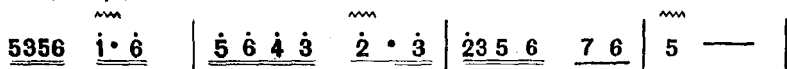
我们在曲中较长的音符上运用了腹颤音，用^{~~~~}记号将旋律中需要运用腹颤的音符标明，第一、第十七、第二十三小节三处未用，是考虑到旋律进行中感情的平稳以及曲调的舒展所致。由于运用腹颤音，从而使旋律的音乐表现更加深情。

例如，《山乡喜开丰收镰》（唐富曲）的抒情段（第十五小节——第三十二小节），原来运用花舌演奏取得了很好的效果。假如，我们将它改用腹颤音演奏，则会获得另一种美的效果。

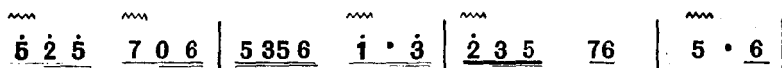
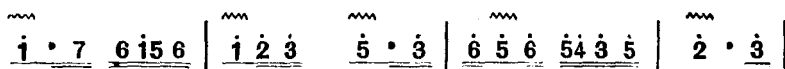
【滚滚麦浪喜心间】优美地



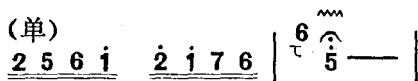
(合) (单)



(合)



(单)



音符上作标记，为的是从中寻求规律。这样的处理，基本上符合弦乐器演奏时的揉弦处理。为了形成一定的浓淡对比，我们在第7小节和第15小节的弱拍7 6处未用颤音，使旋律得到了舒展。

笙运用腹颤音演奏外国音乐作品中某些风格的旋律，更有其长处。如，柴可夫斯基的《天鹅湖组曲》“场景”中双簧管演奏的一段旋律：

$\frac{4}{4}$

p

$\dot{3} - \underline{\underline{6\ 7\ \dot{1}\ 2}} \mid \underline{\underline{\dot{3} \cdot \dot{1}}} \quad \underline{\underline{\dot{3} \cdot \dot{1}}} \mid \underline{\underline{\dot{3} \cdot 6}} \quad \underline{\underline{\dot{1}\ 6\ 4\ \dot{1}}} \mid \underline{\underline{6 - 6\dot{2}\ \dot{1}\ 7}} \mid$
 $\dot{3} - \underline{\underline{6\ 7\ \dot{1}\ 2}} \mid \underline{\underline{\dot{3} \cdot \dot{1}}} \quad \underline{\underline{\dot{3} \cdot \dot{1}}} \mid \underline{\underline{\dot{3} \cdot 6}} \quad \underline{\underline{\dot{1}\ 6\ 4\ \dot{1}}} \mid \underline{\underline{6 - \cdot 6}} \mid$
 $\underline{\underline{7\ \dot{1}\ 2}} \quad \underline{\underline{\dot{3}\ 4}} \mid \underline{\underline{5 \cdot 4\ 3}} \quad \underline{\underline{4\ 5}} \mid \underline{\underline{6 \cdot 5\ 4}} \quad \underline{\underline{5\ 6}} \mid \underline{\underline{7 \cdot 6}} \quad \underline{\underline{\dot{3}\ \dot{1}\ 7\ 6}} \mid$
 $\underline{\underline{7\ \dot{1}\ 2}} \quad \underline{\underline{\dot{3}\ 4}} \mid \underline{\underline{5 \cdot 4\ 3}} \quad \underline{\underline{4\ 5}} \mid \underline{\underline{6 \cdot 5\ 4}} \quad \underline{\underline{5\ 6}} \mid \underline{\underline{b\ 7 \cdot 4\ 2}} \quad \underline{\underline{4\ b\ 7}} \mid$
 $\underline{\underline{7 \cdot 4}} \quad \underline{\underline{7 \cdot 3}} \mid \underline{\underline{\dot{6}\ 0\ 0\ 0}} \mid$

cresc

f *ff*

如果，用笙演奏上述旋律而不加用腹颤音，定会感到不满足。反之，在每小节的二分音符和附点四分音符上运用腹颤音，则风格立即发生变化，从而起到画龙点睛的作用。

腹颤音的音乐表现是千变万化的，由于演奏者个人喜好、艺术修养以及对乐曲的理解不同，每个人对颤音的处理不会是完全相同的。一般说来，大多用在旋律中比较长的音符上。至于大、小、快、慢、强、弱、浓、淡的对比变化完全靠演奏者自行处理。

我们建议，笙演奏者在欣赏优秀的弦乐器演奏家的演奏和歌唱家的演唱时，不妨留心一下他们在表达不同情绪时，是如何运用颤音（Vibrato）的，以便从中找出规律，在自己的笙演奏中加以借鉴，恐怕是不无益处的。

腹颤音技巧，由于能适应乐曲感情的大幅度变化，表现力极为丰富。因此，它比唇颤音，舌颤音、喉颤音的用途更为广泛，前景更为广阔。我相信，这一技巧，将会越来越受到广大笙演奏者的重视。

附 记：

六十年代初期，笔者在探索腹颤音技巧的过程中，曾得到阎海登老师的热情鼓励，并给予充分肯定。本文定稿前，黑龙江省歌舞团的唐富同志以及黑龙江省艺术研究所的杨士清同志又提出了宝贵的修改意见，并给予大力支持，特此表示衷心的感谢。

由于个人水平所限，错误之处在所难免，敬请专家和同行们给予批评指正。

1986.8.31—11.2. 定稿

《中国民族民间器乐曲集成》

中的一簇鲜花

——有感于“天津民间音乐盛会”

张晓凡

九月的天津，秋高气爽。“天津民间音乐盛会”犹如一股春风，吹遍了繁花似锦的天津城，使人感到这是秋天里的春天，是充满艺术生命的春天。

天津古称直沽，金代开始形成集镇，是一个历史悠久的城市，又是一个现代化的工业城市。在这里发现了商周战国以来的古遗址，古墓葬和出土的新石器时代以来的大量文物，可以证明她的历史悠久。翻开古老历史的扉页，天津，这座自战国时期逐步建立起来的赵燕泊地，水陆码头畅通，吹鼓乐手荟萃，祖国民族民间的音乐文化，通过南来北往的交流，奠定了民间音乐的深厚基础，经民间到再创作这一发展过程，使这座具有地域条件得天独厚的天津民间音乐更加万紫千红，独具风采！

一九八六年九月十七日天津市文化局、中国音乐家协会天津分会，在天津古今中外驰名的年画盛地杨柳青镇，举办了一个具有发挥各自艺术才能和富有独创性的民族民间音乐大会——“天津民间音乐盛会”。应大会筹备委员会邀请，前来参加这次盛会的有中国民族音乐集成编辑办公室副主任王民基同志以及北京、上海、黑龙江、山东、青海、广州、安徽、贵州、河南、人民音乐出版社、《人民音乐》编辑部的代表共二十二人参加了这次盛

会。我省《民族民间器乐曲集成》副主编杨士清、编辑张晓凡同志应邀出席了本次“盛会”。会议由中国音乐家协会天津分会刘永海同志主持，中国音乐家协会天津分会主席、《中国民族民间器乐曲集成·天津卷》主编王莘同志致开幕词。全国音协副主席、中国民族民间器乐曲集成主编李凌同志在大会上讲话。他说：在全国闻名的“杨柳青”这个地方召开“天津民间音乐盛会”是很有意义的，而且通过这次“盛会”必将会展现许多民间音乐珍品，对于促进我国民族音乐的发展将会起到很好地推动作用。天津市原文化局长曹火星同志代表天津市文化局也在大会上讲了话。

“音乐盛会”是在锣鼓冬锵，笙管齐鸣的欢乐声中，徐徐拉开了演出帷幕。来自十五个市区及县郊的三十二个代表队，六百余名民间艺人们云集于杨柳青。他们中年龄最大的八十三岁、最小的只有十三岁。演出的乐种有“天津法鼓”，“天津吹歌”和“天津花鼓”。他们在“音乐盛会”上，大显身手，切磋技艺，互相交流经验，共演出了一百七十余首曲目。老艺人们的精彩表演，高超的技艺，给我们留下了深刻的印象。从他们身上，使我们看到我国优秀的民族民间音乐艺术珍品是如此引人入胜，丰富多彩。身临隆重而热烈的“盛会”，深深感到我们民族音乐工作者所肩负的历史责任，如果这些浩瀚、璀璨的民族民间艺术，不及时的抢救，挖掘和继承，将有愧于我们的祖先，有愧于我们的子孙后代！

会议期间，与会代表就我国民族音乐事业的发展与继承及当前《民族民间器乐曲集成》工作存在的问题，进行了广泛、热烈、比较深入的讨论。在讨论中，大家感到：民族音乐的发展，首先要继承，继承工作的前提是要做好挖掘抢救和整理工作，否则就无从谈继承。在继承传统的同时，对民族音乐还需要用现代创作手法来发展、来丰富，使它更富有活力和生命力，在广大人民群众

中生根、开花、结果。大家一致认为，对《民族民间乐器曲集成》工作的重大意义还需要进一步加强宣传。目前有些人对“集成”工作的重要性及深远的历史意义还认识不足。因此舆论工作必须跟上。

“天津民间音乐盛会”于九月十九日圆满结束。天津音乐学院副院长徐荣坤同志致闭幕词。闭幕会上，大会评委宣布了评出的四十八名乐师及二百九十四名乐手的名单。“音乐盛会”中的优秀节目为大会做了汇报性演出，盛会在热烈的气氛中结束。

这次“音乐盛会”从形式到规模，以及参加演出的艺人的人数上，都是空前的，在国内是少见的。取得的成果是显著的，可喜的，是一次民族民间音乐的大丰收。这同天津市主管部门领导的重视和关怀是分不开的。天时、地利、人和是这次音乐盛会成功的重要因素。同时，他们把规模庞大的音乐盛会安排得井井有条；使演出人员充分发挥自己的聪明才智和高超的技艺；在生活上，给老艺人们关心照顾。表现出了组织这次盛会的严谨、团结、精干的领导班子。

通过观摩“天津民间音乐盛会”，使我感到：

1、我国的民族民间音乐急待挖掘和抢救

解放以后，各地文化主管部门做了不少民族民间音乐的收集、整理和出版工作。但这项工作刚刚开始不久，摧残破坏民族民间文化艺术的“文革”就开始了，使一些留传在民族民间音乐艺术，被当作“封建余毒”和“四旧”而销毁，从事民族民间音乐研究工作的同志被当作“牛鬼蛇神”受到批判。目前，很多民间艺人都已年迈体弱，不少民族传统音乐乐种随着“人在艺存、人去艺失”而不断的绝迹。民族民间音乐的发展，面临着十分严峻的困难。十一届三中全会以来，党的“百花齐放、百家争鸣”的方针真正得到贯彻和执行。使文艺得到新生。因此，我们从事音乐研究的理论工作者，要十分重视我国民间音乐的收集工作。要争分

夺秒地抢救民间音乐，这是我们音乐工作者义不容辞的责任。在“音乐盛会”期间，我曾采访了天津东郊无咀村合音法鼓班的一名老艺人。他今年六十四岁，他对我说：他们这个村的法鼓班，开始是自发组织起来的，每天干完农活，参加法鼓班的人们就主动在一起进行练习。法鼓在过去是祭祀求神的，现在用于农民们自我娱乐活动。他还说，“我们已经解散三十多年的法鼓班子，最近在县、乡政府的支持和关怀下，已正式恢复起来了，虽然三十多年未演奏，手有些陌生，但我们现在天天练习。”从他那兴奋的脸上，我看到了民族音乐在人民生活中产生了活力。深深感到挖掘和抢救民族民间音乐的工作迫在眉睫，刻不容缓。

2、从继承中发展民族民间音乐

民族民间音乐是广大劳动人民群众通过自己的生产实践创造出来的，它直接反映着人民群众喜、怒、哀、乐的心声。目前我们国家所进行的集成志书工作，就是要把民族民间音乐的宝贵财富继承下来。继承是手段，发展才是我们的目的。我们要发展民族民间音乐，要创造人民喜闻乐听的音乐作品。当然，发展我国民族民间音乐将是很艰难的。随着时代的变迁，人民生活水平的提高，人们对文化生活的需求和欣赏水平也在提高。固然人们对欣赏情趣的要求已经不是局限于传统的民间音乐，而是向着多层次发展。近年来，随着我国对外政策的开放，港澳、美国、日本等国音乐的传入，有些人盲目的崇拜外国音乐，认为一切都是外国的好，把自己国家的民族民间音乐看得一无是处。一提起民间音乐，不少人就说“没意思”，认为民间音乐是“下里巴人”的音乐，难以登上大雅之堂。一些搞音乐创作的人，只是追求音乐的西方化，使真正的民族音乐作品寥若晨星。罗曼·罗兰曾说：

“事实上，一个国家的音乐，模仿他国的音乐事业，而忽略了本国的民间音乐，结果常会使音乐和大众游离，招来了音乐家本身同大众的分裂”（罗曼·罗兰《近代法兰西乐坛》）。因此，要发

展我国音乐，必须立足于本民族音乐，离开了本民族音乐，也就是失去生存的土壤。“天津民间音乐盛会”的召开，把六百余名民间艺人聚集在一起，使他们有机会互相交流演奏经验，演奏技巧的运用等，这一活动本身就是继承传统的一种很好的方法，它必将促进民族民间音乐的发展。

3、“天津民间音乐盛会”是搞好《民族民间器乐曲集成》工作行之有效的一个方法。

这次“音乐盛会”，不但再现了天津民族民间音乐的强大生命力和丰富的蕴藏量，同时，通过音乐盛会可把民族民间器乐曲集成工作所需要的录音、录像工作，一气呵成。天津《器乐曲集成》编辑部的负责同志对我们说：这次“盛会”为天津卷《器乐曲集成》工作的完成，打下了坚实的基础。不仅保证了品种，保证了数量，更保证了质量方面的要求。这次音乐盛会，又可把许多年未收集、整理的民间音乐，用曲谱、文字、录音、录像整理出来，留给后人，使我们中华民族优秀的民族民间音乐遗产得以继承和发展。

4、提高艺人的社会地位

这次音乐盛会真正提高了艺人们的社会地位，他们有了以“乐师”、“乐手”命名的职称，从而结束了“吹鼓手”的历史时代。民间艺人通过职称评定，他们将以“乐师”“乐手”的身份，为繁荣民族民间音乐艺术去奋发地工作，这将大大激发民间艺术家们的热情，从而有利于促进民族音乐事业的发展。随着党和国家对发展民族民间音乐的重视和老艺人社会地位的提高，将会吸引更多的青年加入民族民间音乐的行列，并将成为我国民族音乐的继承者，未来民族民间音乐繁荣和发展的重任也必然将为这一代青年人所承担。

（下接279页）

黑龙江省柯尔克孜族民歌简介

李需民 马文心

黑龙江柯尔克孜族，集居在富裕县五家子村，是新疆柯尔克孜族的分支，祖居阿尔泰山附近，汉代称其为“商昆”，唐代称其为“坚昆”，元明代称“吉尔吉斯”，清代称“布鲁特”。黑龙江柯尔克孜族是在乾隆二十六年（1761年）准噶尔部首领率各部起义被清兵平定后，从新疆发配到乌裕尔河左岸，后定居富裕县五家子村。

黑龙江柯尔克孜族与新疆柯尔克孜族虽同出一源，但两地的民歌随着历史的推移和多迁，已逐渐形成各不相同的风格和特点。发配到黑龙江的柯尔克孜族人，其生产生活方式发生了相应的变化，长期与蒙古族、达斡尔族人混居，其生活习性、风俗习惯受到了不同程度的影响，乃至同化。因而其民歌也在民族大熔合中发生了较大的变化，在传统的柯尔克孜族民歌基础上，更多的吸收了蒙古族、达斡尔族音乐的丰富营养，形成了与新疆柯尔克孜族民歌不同的，独具特色的黑龙江柯尔克孜族民歌风格。

下面就根据我所收集到的民歌作一简要的介绍和分析。

一、题材

黑龙江柯尔克孜族民歌题材广泛，内容丰富，它象一面镜子，反映出柯尔克孜族人民的生活及感情，是柯尔克孜族人民历史的写照，生活的再现，感情的喷涌。

乾隆二十六年，被发配的柯尔克孜族人民告别了世代生息的阿尔泰故土，携带妻儿老小，踏上了迁徙之途，一路风吹雨打，

跋山涉水，忍欺受辱，颠沛流离，饱尝了生活的酸辛，于是在人们的心中涌出了一支悲痛的歌：

榆树，枯朽的榆树，
一群马蛇子聚集在树旁，
这充满不幸的遭遇哟，
为什么要让我们遇上。（《回忆家乡》）

这以柯尔克孜族历史为题材的，和着血泪的歌声，是对统治阶级的强烈控诉，不幸的民族，不幸的歌声！

灾难深重的柯尔克孜族人，在生死线上挣扎着，一颗颗痛苦的心灵，在寻找着慰藉。于是，对家乡对往事的回忆便成了柯尔克孜族人借以慰藉的一片绿洲，人们怀恋家乡，怀恋往日的和平生活，在心中吟唱着：

我的家乡在祖国的西北方，
在那遥远的阿尔泰山上，
那里有高山峻岭，
那里还有鸟雀密林。（《我的家乡》）

柯尔克孜族人是坚强的，勇敢的。他们落脚在乌裕尔河沿岸，开始了半牧半猎的新生活，于是猎马成了柯尔克孜族人的娇宠之物，以反映狩猎生活赞美猎马为题材的民歌，也就随之产生了。如：民歌《可爱的青猎马》。

爱情这朵永不凋谢的花，从故土阿尔泰山到新的家乡乌裕河的左岸，一直伴随着柯尔克孜族人，人们喜爱她、歌唱她，因而以爱情为题材的民歌也就更有生命力了。这些民歌中，即有表现爱情的幸福和欢乐，如《额尔博、色尔博》。又有仿别离思情人的悲歌，如：《想情人》，其感情之真切，旋律之流畅，令人叹为观止。

被发配的柯尔克孜人，解放前一直受大民族歧视，不敢说出自己的真实民族，只能充极蒙古族。因而传统的习俗和信仰不得不做出改变，以至由传统信仰伊斯兰教变成了信仰萨满教，随之

也就产生了反映跳大神内容的萨满调。这一题材，在新疆民歌中是不可能有的。

然而，一个民族的习俗是数千年形成的，要加以彻底改变是困难的。受歧视的柯尔克孜族人，尽管不得以改变了一些习俗，但某些传统的习俗依旧保留着，沿袭着。习俗歌就是反映了保留下来的柯尔克孜族人的某种习俗。如：《出嫁歌》，就是姑娘出嫁仪式上演唱的民歌。

解放后，党的民族政策使柯尔克孜族人得到了新生，原嫩江省主席于毅夫同志率工作组同志进驻五家子屯，经调查后，宣布恢复柯尔克孜这一民族名称，柯尔克孜族人民无不欢呼雀跃、放声高歌：

火红太阳从东方升起哟，
省政府主席来到了五家子村哟，
苦难的柯尔克孜人重见天日哟，
从此咱们民族得到了新生哟。

解放后的幸福和欢乐，使柯尔克孜族人更加热爱党和政府，热爱自己的家乡。于是，又产生了以歌颂党和毛主席，赞美家乡，歌唱新生活为题材的新编民歌。其中《美丽富饶的五家子》就是较有代表性的一首。

二、体裁

黑龙江柯族民歌可分为牧歌、情歌、叙事歌、习俗歌、新民歌、萨满调等几种类型。牧歌是柯尔克孜族民歌中比较典型的体裁，其节奏、节拍一般都不规则，常用散拍子和混合拍子、自由而舒缓、演唱时根据民歌手的声带条件不同而变化不一，旋律悠长、开阔、富有草原气息，使人们联想到柯尔克孜族人游牧狩猎在辽阔的大草原时候的情景。也可以从牧歌的音调上感受到柯尔克孜族人的粗犷、豪放的气质。但是，柯尔克孜族在解放前世代受统治阶级的欺压和民族歧视，因而在他们身上束缚着无形

的精神枷锁，心中的爱和恨都不敢尽情抒发，所以反映在民歌的音调中就略有拘谨之感。凡是听过柯尔克孜族牧歌的人，都无感到，尽管类似蒙族长调的明亮、辽阔，但又不如蒙族长调那样辽阔无际，抒发感情又那样淋漓尽致、无拘无束。

情歌，大多是比较规整的小调。曲调明朗舒展、感情真切、质朴、旋律性较强，音区对比也较大，内容以离别、思念为多。如《想情人》。

叙事歌曲，是柯尔克孜族民歌手向人们讲述故事的多段歌词的长篇分节歌曲。旋律口语化，喧叙性强，多用近似于朗诵的同音重复音调，突出语言的节奏因素，多以历史人物、神话传说为题材。由于叙事歌曲的故事性强，所以深得柯尔克孜族人们的喜爱。如：《额尔博·色尔博》，叙述了一支大雁爱上了青年猎手额尔博·色尔博，后来变成了一个美丽的姑娘，向额尔博·色尔博求爱，最后和额尔博幸福结合的故事。情节带有神话色彩，是柯尔克孜族民歌手经常演唱的曲目。

习俗歌曲，是柯尔克孜族人婚丧嫁娶时演唱的歌曲。据柯尔克孜族老人讲，每当姑娘出嫁，或是谁家出丧，都要唱这类歌曲。如：《出嫁歌》，可惜这类题材的歌曲，我们未能收集到，先只能把它作为柯尔克孜族民歌的一种体裁介绍出来，待以后收集到时再做详细介绍。

新民歌，是柯尔克孜族民歌手在解放后编唱的，反映柯尔克孜族人翻身做了主人，感激党、歌唱政府的歌曲及反映柯尔克孜族人民生活幸福、家畜兴旺的民歌。这些民歌由于产生的较晚，因而，受蒙古族和达斡尔族民歌的影响较大，这类民歌比较有代表性有：《火红的太阳》、《美丽富饶的五家子》等等。

萨满调，是柯尔克孜族人跳大神时演唱的。本来柯尔克孜族人祖先是信奉伊斯兰教的，但解放之前的黑龙江柯尔克孜族，由于受民族歧视，不敢说出自己的真实民族而长期充报蒙古族，因

而信仰也随之改变，竟有人跳起了大神，于是也就产生了萨满调。萨满调旋律性差，吟诵性强，无固定曲式，音调有蒙族萨满调的痕迹。

三、曲式

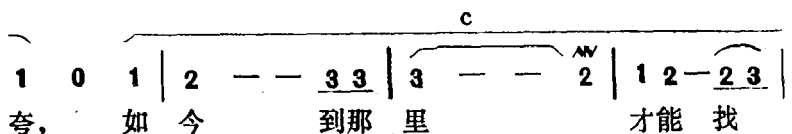
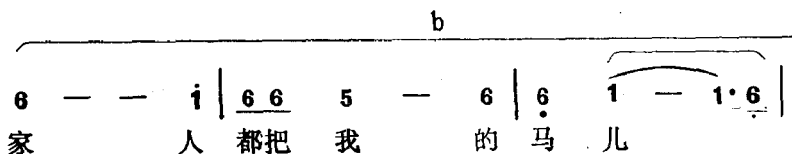
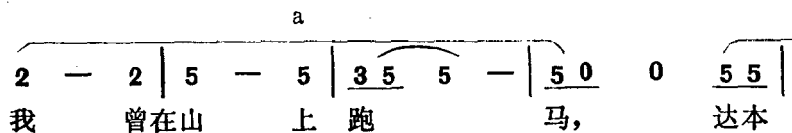
柯尔克孜族民歌曲式可分为四乐句构成的一段体、二乐句构成的一段体和无明显乐句标志的散板式一段体几种。

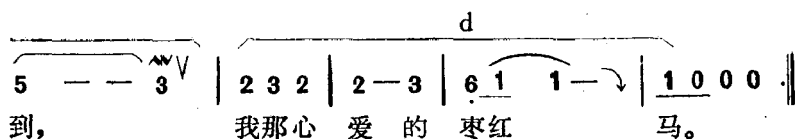
四乐句的一段体，又分为a、b、c、d式；a、b、a'、b'；a、b、c、c'式三种。

(1) a、b、c、d式，是典型的起、承、转、合结构。起句较平档，承句多富有旋律性，多放在高音区，常重复起句的尾音以作衔接，象汉语修辞中的顶针格，各乐句采用一气呵成的连贯式结构。

例 1 《爱 马 歌》

$$1 = C \frac{3}{4} \frac{4}{4}$$



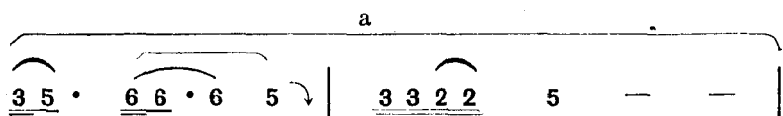


(2) a、b、a'、b'式, 实际上是由 a、b 两个乐句的变化重复构成的, 第三乐句 a' 在高音区变化重复 a 句, 使 a' 句兼有了转句的结构意义, 第四乐句则是 b 句的完全重复, 使结构规整、统一。

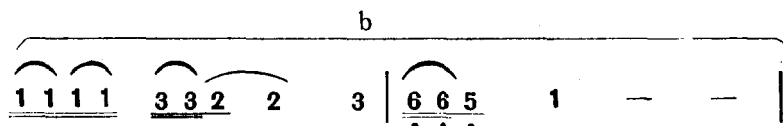
例 2

《想 情 人》

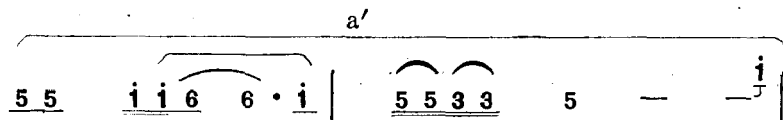
1 = F $\frac{4}{4}$



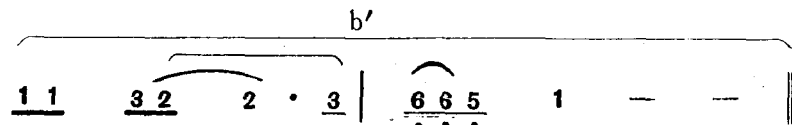
小 燕子 成对成 双,



落 在 桦 树 的 枝 头 上,



想起 我的 情 人 哟,



不 由 得 心 中 好 凄 凉。

(3) a、b、c、c' 式, 是由第三乐句的变化重复构成的, 也具有起、承、转、合的结构意义。

例 3 《额尔博、色尔博》

$$1 = C \frac{2}{4}$$

a

<u>2 3 3</u>	<u>3 3</u>	<u>3 · 2 3</u>	<u>1 2</u> 1	2 —	
额尔博 ·	色尔博	可在	家	中,	

b

<u>6 6</u>	1	1 —	<u>6 6</u>	1	1	0	
额勒尔	萨	玛可	随他	远	行,		

c

<u>5</u> · <u>6</u>	<u>5</u>	<u>5</u>	<u>5</u>	<u>5</u>	<u>6</u>	—	
他	的	心	愿	可曾	实	现,	

c'

<u>6</u> · 1	<u>5</u>	<u>5</u>	<u>5 5</u>	<u>5</u>	<u>6</u>	—	
他	的	心	里	可否	安	宁。	

这里, c' 句只改变了 c 句的开始动机(两个音符), 但这两个音符的份量却很重, 整个 c' 句以此动机为转轴, 使转句 c 变化成具有了统一结构意义的合句, 只此, 我们可以领略到柯尔克孜族民歌的精妙。

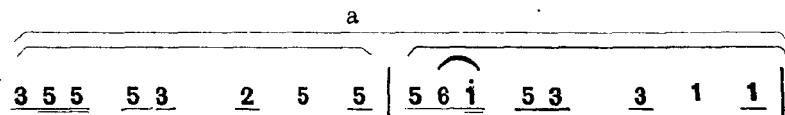
二乐句构成的一段体, 一般采用四小节构成一大乐句, 二小节一小分句(乐节)的循环式结构。第一乐句结束在主音上, 但由于主音采用切分型运动音(3 1 1), 没有终止的稳定感, 第二乐句用“顶针”手法加以衔接, 最后结束在主音上下滑

音形成的短小的尾腔 (1 6) 上。

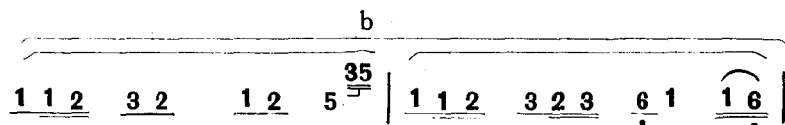
例 4

《可爱的青铁马》

1 = F $\frac{4}{4}$



可爱的 那匹 青 猎 马, 十人 见了 九 人 夸,



跑起来 就象 飞一 样, 何时能 得到这 好马 哟。

散板式一段体, 见于牧歌体裁。这类歌曲的即兴咏叹性强, 因而乐句长短不一, 节奏较自由, 乐句间的划分也不明显, 故称为散板式一段体结构。见例5。《我的家乡》

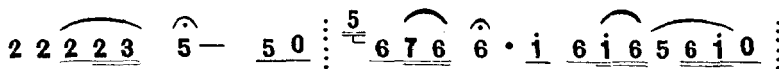
四、调式

黑龙江柯尔克孜族民歌, 多采用五声音阶, 六声音, 较少用。以五声宫调式为主, 五声羽调式次之。除此之外, 有六声宫调式(加变宫)。

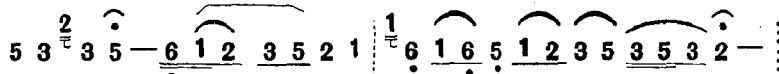
如例 5

《我的家乡》

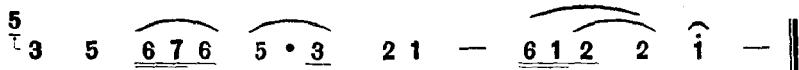
1 = D ㄪ



我们的 家 乡 在祖 国的 西北 方,



在那 遥远的阿尔泰 山上, 那里 有高山 峻 岭,



那 里 还 有 鸟 雀 密 林。

黑龙江柯尔克孜族民歌一般都是单一调性，无调性转换现象。宫调式歌曲中很强调Ⅴ级音和Ⅰ级音的作用，有些歌曲把Ⅰ级音也作为骨干音，甚至以Ⅰ级音起音，对Ⅰ级音的偏爱不亚于陕西民歌。（见例1《爱马歌》）Ⅰ级音解决到主音的旋律进行，在有些歌曲中也较常用。尤其是终止处，这样减弱了音级的倾向性，旋律内含和声紧张缓和，给明亮的宫调式歌曲增添了柔和色彩。

例6：a. 1 1 2 3 2 3 | 6 1 1 6 || 《可爱的青猎马》

b. 2 3 2 | 2 — 3 | 6 1 1 — ↘ | 1 0 0 || 《爱马歌》

羽调式歌曲中则强调Ⅵ级音“5”的作用，常用自然导音“5”解决到主音“6”的旋律进行。尤其是终止处，使用“5”解决到“6”倾向性增强，旋律内含和声紧张度增大给柔和的羽调式歌曲增加了明亮的色彩。

例7 《额尔博·色尔博》第三、四乐句：

$\frac{2}{4}$

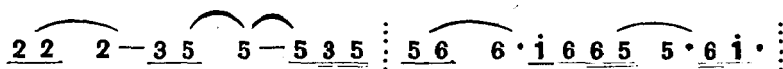
5 6 • | 5 5 | 5 5 | 6 — | 6 1 • | 5 5 | 5 5 5 | 6 — ||

他 的 心 愿 可 曾 实 现？ 他 的 心 里 可 否 安 宁。

五、旋法

黑龙江柯尔克孜族民歌中的小调、叙事歌曲类，旋律线起伏不大，很少见环绕式进行，一般以同音重复十大二度十小三度或小三度十大二度音程，构成“2 3 5”、“5 3 2”、“5 6 $\hat{1}$ ”、“1 6 5”、“2 1 6”等典型的四度三音列旋法结构。

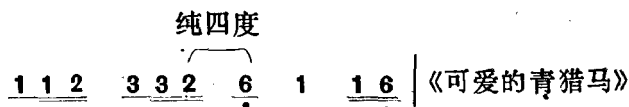
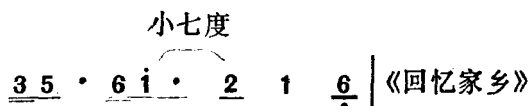
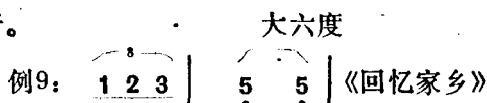
例 8:



……《回忆家乡》

尽管在这四度三音列中可以找出达斡尔族民歌音调的影子，但在柯尔克孜族民歌中，有特点的旋律，结合特殊的节奏和语音，便形成了黑龙江柯尔克孜族民歌所特有的风格。

结合四度三音列，有时运用纯四、纯五度及六、七度音程的进行。

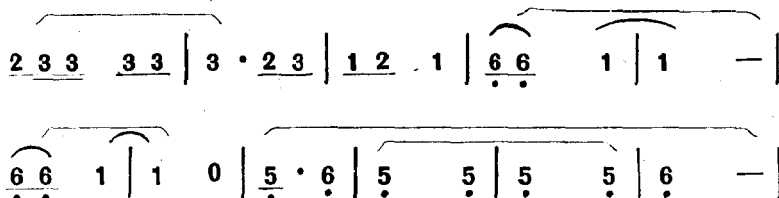


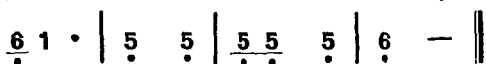
偶尔用的八度下行大跳，一般都在羽音上进行。

在黑龙江柯族民歌中，重复和变化重复乐汇、乐节、乐句或重复某一音的现象较多。

例10 《额尔博·色尔博》

C = 1 $\frac{2}{4}$

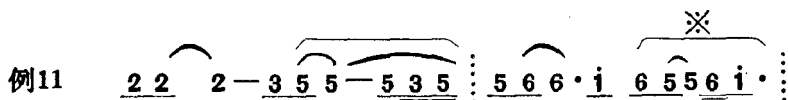




这里即有单音的多次重复，又有乐节的重复（ $\underline{6} \ \underline{6} \ 1 \mid 1 \ - \mid \underline{6} \ \underline{6} \ 1 \mid 1 \ 0 \mid$ ）和乐句的重复（第三、第四乐句）。我们知道，重复是求得歌曲整体统一的必要手段。重复的运用，不仅增强了歌曲结构中的内在联系，而且节省音乐素材，主题集中，结构洗炼。

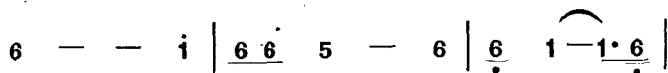
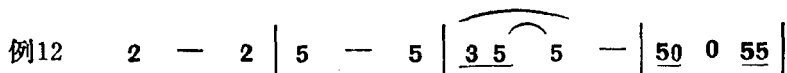
六、节拍、节奏特点

黑龙江柯尔克孜族民歌中，有较自由的散拍子、混合拍子和单拍子几种。较规整的单拍子比较少用，较常用的是混合拍子和散板。尤其是牧歌，节奏大都不规则，唱词口语化的，长气息的几个音加上一个短小的，旋律稍强的用腔，形成一种有有种色的长气息歌腔。



桦树 桦树 茂盛 的桦树

节奏的松紧对比，是柯尔克孜族民歌中的又一特色。几个长时值音的后面，紧接上一个带有临时休止的一个短时值音，出人意的陡然停止，造成了节奏上的松与紧、长与短的对比，使曲调平中出奇，增加了歌曲的表现力。



1 0 ……《爱马歌》

另外，在黑龙江柯尔克孜族民歌中，较常用切分节奏。这就使本来缺少流动性的长音，增强了动感，旋律进行动力增强，减小了长时值音的呆板、凝滞。见：例11：

七、与蒙古族、达斡尔族民歌的联系

每个民族文化艺术的发展，都会不同程度的受其它民族文化艺术的影响，不断吸收兄弟民族文化艺术的丰富营养，以丰富和发展本民族的文化艺术。黑龙江柯尔克孜族民族的演化和发展便是例证。

自从1761年，柯尔克孜族人被清政府发配到东北，便与蒙古、达斡尔和汉族人交往密切。并且，解放前的柯尔克孜族人一直充极蒙古族，说蒙古语，不敢说柯尔克孜语，不敢唱柯尔克孜民歌。因此，原始的柯尔克孜族传统民歌继承下来的很少，而其他民族的民歌则大量流入柯尔克孜人的居住地区，这些民歌在流传过程中，经柯尔克孜族民间艺人的不断加工，与本民族的民间音调有机地揉合在一起，形式了与新疆柯尔克孜族民歌不同的黑龙江柯尔克孜族所特有的风格。从我们所收集到的柯尔克孜民歌中，不难找到蒙古族和达斡尔族民歌的影子。

例13：1=F $\frac{2}{4}$

2 2 2 2 2 | 3 6 i | 2 3 5 6 | 3 — | 3 5 6 i |

美丽 富饶地 五 家子 座落 在草 原， 参 天的

3 2 1 | 2 2 3 5 | 6 — ||

神 树 多么 吉 祥。

这是《美丽富饶的五家子》中的第三、四乐句，很明显的有着蒙古族民歌的音调。

在《想情人》中，我们又可以看到蒙古族民歌《牧歌》的痕迹。

例14：

《想情人》 $\frac{4}{4}$	3 5 · 6 6 · 6 5	3 3 2 2 5 — —	
	⋮	⋮	
《牧 歌》 $\frac{4}{4}$	35—55 $\overline{56}$ 6—6 7	3 5—5 6 $\overline{56}$ 5 — —	
	⋮	⋮	
	1111 3 3 2 2 3	6 6 5 1 — —	
	⋮	⋮	
	5 1—12 3 2 · 23 2	6 1 1 1 2123 1 — — 0	

而《回忆家乡》的散板节奏和长气息音调，又很容易使我们联想到蒙古族的长调。

在《爱马歌》中，我们又可以找到达斡尔族民歌：《兄弟民族在歌唱》的影子。

例15：

《爱马歌》 $\frac{3}{4}$	2 3 2	2 — 3	
	⋮	⋮	
《兄弟民族在歌唱》 $\frac{6}{8}$	1 5 3 2 2	2 3 2 ·	
	6 1 1 —	1 0 0	
	6 1 1 ·		

有些柯尔克孜族民族结束时的尾音处理，与达斡尔族民歌的尾音处理相似。

例16: 柯尔克孜: $\left| \begin{array}{c} \underline{1\ 1\ 2} \quad \underline{3\ 2\ 3} \end{array} \right| \begin{array}{c} \underline{6} \quad 1 \end{array} \begin{array}{c} \overbrace{1\ 6} \end{array} \parallel$

达斡尔: $\left| \begin{array}{c} \underline{5\ 6\ 3\ 5} \end{array} \right| \begin{array}{c} 2 \end{array} \cdot \left| \begin{array}{c} 1 \end{array} \right. \cdot \begin{array}{c} \overbrace{1\ 6} \end{array} \parallel$

八、与新疆柯尔克孜族民歌的某些区别

调式: 新疆柯尔克孜族民歌采用的是七声音阶, 多用羽、角、徵、宫调式。在羽调式和徵调式音阶的民歌里, 一般是强调下属音方面对主音的支柱作用; 宫调式音阶则强调属方面的作用。还有同主音羽、角调式交替现象。

例17: 《阿西买克》

$$1 = G \frac{2}{4}$$

前略 (羽) $\left| \begin{array}{c} \underline{1\ 2} \end{array} \right| \begin{array}{c} 3 \end{array} - \left| \begin{array}{c} 4 \end{array} \right| - \left| \begin{array}{c} \overbrace{3\ 4\ 3} \end{array} \quad \underline{2\ 2} \end{array} \right| \begin{array}{c} \underline{6} \end{array} \quad \underline{\overbrace{6\ 7}} \parallel$

歌唱 草 原 歌 唱 共 产 党 指 了

(E角)

$\begin{array}{c} 1 \end{array} \quad \underline{\overbrace{3\ 1}} \left| \begin{array}{c} \underline{2\ 2} \end{array} \right| \begin{array}{c} \flat \overbrace{7\ 7\ 1} \end{array} \left| \begin{array}{c} \underline{6} \end{array} \right. - \parallel$

我 们 永 远 向 前 方

而黑龙江柯尔克孜族民歌, 多是采用五声音阶和六声音阶(加变宫), 常用宫、羽调式。宫调式中强调Ⅴ级音和Ⅰ级音, 见例16; 羽调式中强调Ⅴ级音和Ⅳ级音, 见例7。

曲式: 新疆柯尔克孜族民歌的结构, 有一段体和带副歌的单二部两类。一段式又分一句体、二句体、三句体和四句体。黑龙江柯尔克孜族民歌结构只有一段体, 其中又分二句体、四句体和散板体, 乐句结构规整匀称。黑龙江柯尔克孜族民歌动机比新疆柯尔克孜族民歌动机单纯、平直、乐句尾腔也短小。

例18:

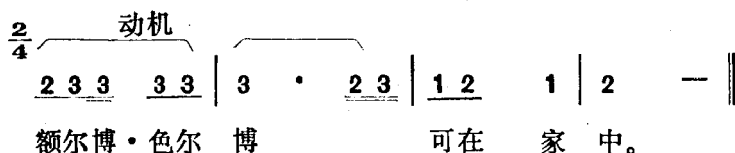
a:

新疆《结婚歌》



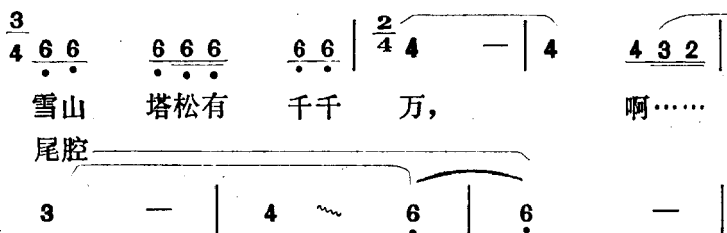
b:

黑龙江《额尔博·色尔博》



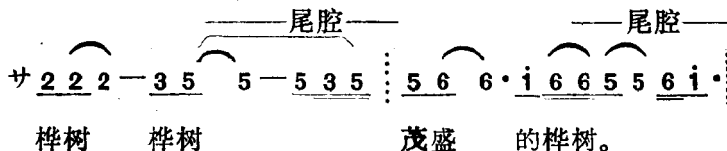
c:

新疆《爱你烧焦了我的心》



d:

黑龙江《回忆家乡》



旋律: 新疆柯尔克孜族民歌旋律起伏大, 而且常用环绕式旋律进行, 使它抒情优美; 而黑龙江柯尔克孜族民歌一般旋律起伏

不大，较平直、缺少环绕式的旋律进行。新疆民歌中常出现有特色的小六度音程“ $\underline{6} \quad 4$ ”及纯四度音程小音程“ $4 \quad 1$ ”小三度音程“ $4 \quad 2$ ”等。

例19

小六度纯四

a $1=A \frac{2}{4} \quad \underline{\underline{6}} \quad | \quad \overbrace{4-} \quad | \quad \overbrace{4-} \quad | \quad \underline{3 \ 4 \ 3} \quad 2 \quad | \quad \underline{1 \ 2 \ 3} \quad \overbrace{4 \ 1} \quad |$

纯四

$\underline{3 \ 2} \quad \overbrace{4 \ 1} \quad | \quad \overbrace{\underline{6}} \quad - \quad | \quad \underline{6} \quad - \quad ||$ 《爱你烧焦了我的心》

小三度

b $1=A \frac{4}{4} \quad \underline{\underline{5 \ 1}} \quad \underline{3 \ 3} \quad \underline{3 \ 5} \quad \underline{5 \ 4} \quad | \quad \underline{6 \ 5} \quad 4 \quad \overbrace{2 \quad -} \quad |$

小三度

$\underline{\underline{5 \ 5}} \quad \overbrace{\underline{5 \ 1}} \quad \underline{3 \ 3} \quad \underline{3 \ 5} \quad | \quad \underline{5 \ 4} \quad \underline{6 \ 5} \quad 4 \quad \underline{2 \ 0} \quad |$

《我悲痛地离开了卡赫霞》

而黑龙江柯尔克孜族民歌多用四度三音列“ $2 \quad 3 \quad 5$ ”“ $5 \ 6 \ i$ ”，缺少偏音4。

作为黑龙江柯尔克孜族民歌，上述几方面的分析是粗浅的。笔者只所以不顾怡笑大方，贸然试之，是觉得黑龙江柯尔克孜族尽管人口少，保留下来的传统民歌又不多，但做为一个民族，一个与新疆柯尔克孜族有很大差异的民族（这一点很重要，如果与新疆无甚差异，那么，我们的民歌收集、分析价值就不多了），他们传统的文化艺术是我们所不可忽视的。我们应该作进一步深入挖掘整理工作，挽救那即将濒临于失传的黑龙江柯尔克孜族的珍贵的、传统的文化艺术遗产，并应努力使柯尔克孜族的民族文化艺术更加繁荣和发展起来。

试谈鄂伦春民歌的地方特色

刘礼恒

鄂伦春族是我国人口很少的少数民族之一。据传鄂伦春族源于南北朝时期的室韦人。“鄂伦春”这一名称始见于清初的文字记载，如“俄尔吞”（《清太写实录》卷五十一），“俄罗春”，意思是山岭上的人。因他们把驯鹿也叫“鄂伦”，所以又有驯鹿人的意思。

清初，鄂伦春族主要分布黑龙江以北广大地区，比较集中于精奇里江一带。“黑龙江以北，精奇里江源以南，皆是射猎之地，其重夹精奇里江以居”（《朔方备乘》卷二）。现在主要聚居在黑龙江省逊克县、黑河市、加因县、呼玛县和内蒙古自治区鄂伦春自治旗，布特哈旗，莫力达瓦旗等地。

鄂伦春民族的语言，属阿尔泰语系，通古斯——满洲语北语支，有十五个元音和十八个辅音，元音分长短，辅音较简单。黑龙江省的鄂伦春语和内蒙古自治区鄂伦春语，口音上多少有差别，但没有互相听不懂的方言。

鄂伦春是个能歌善舞的民族，他们虽然没有自己的文字，但在长期的狩猎生活中，创造了许多具有独特风格的口头文学，除了神话，童话，传说和故事等，还有许多谜语和谚语，特别是男女老少都喜欢唱歌和舞蹈。

黑龙江省的鄂伦春民歌和内蒙古的鄂伦春民歌有很多相似，但又有许多不同，形成了独特的地方特色。

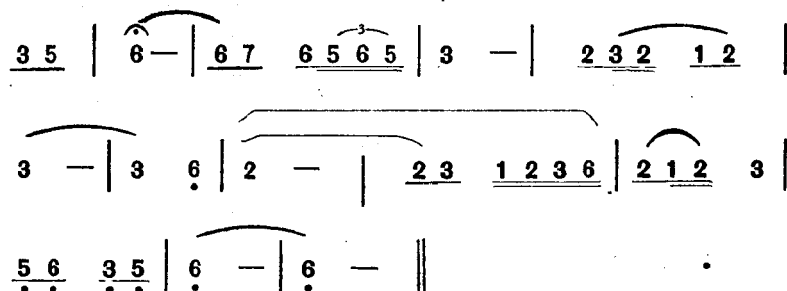
有比较才能有鉴别，我们在收集、整理鄂伦春民歌的基础

上，对上述不同地区民歌加以比较，增进我们对各地民歌特色的了解、欣赏与鉴别、开拓研究的视野与胸襟，更好地继承和发展鄂伦春民歌遗产，无疑是件很有意义的工作。

一、民歌的概述

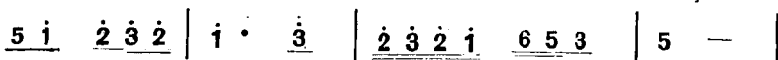
鄂伦春族民歌大体可以分为东达仁、猎歌、情歌、萨满调、吕日格仁、叙事歌曲等几种类型。

1. “东达仁”鄂伦春族语，是山歌的意思（有些地方也叫赞恩达伦）。它反映的内容比较广泛，诸如歌唱大自然、歌唱自己的生活，唱风俗等。它的曲调是以山歌体为主的，特点是旋律和节奏比较自由，曲调比较高亢、粗犷，具有山歌风。例如：东达仁



2. 猎歌，也可以说是鄂伦春族的劳动歌曲。鄂伦春民族生产方式还属于原始社会末期，就其内容来说，一方面保持原始的生产资料的公有制，另一方面出现了生产工具和生活资料的私有制，阶级分化尚不明显，生产水平低下，还保持比较浓厚的原始公社制残余。因此，反映游猎生活的歌曲较多，这些歌曲大多是反映打猎、比马、熟皮子、养鹿、捉鹿等劳动情绪。例如：

（曲一） 出 猎



2 • 3 5 6 1̇ | 6 • 5 | 3 • 5 2 3 2 1 | 1 — ||

(曲二) 熟皮子

2 2 2 | 3 3 5 | 2 2 6 | 1 — |

2 3 5 | 6 6 1 | 5 5 3 | 5 — |

5 6 1 2 | 3 3 3 5 | 2 3 2 6 | 1 — ||

3. 情歌。也就是爱情歌曲。由于鄂伦春族实行严格的族外婚制，婚姻包办，孩子七、八岁订婚。有的指腹为亲，妇女处于从属地位，经常出现逃婚现象。所以，情歌大多反映对封建婚姻的反抗和争取恋爱自由的渴望。这部分歌曲旋律比较优美、哀伤，歌词多用比兴手法。例如：

(曲一) 父母包办不同意

莫德胜 唱

3 5 | 6 — 7 ^{~~~~} 1̇ | 3 5 3 2 2 2 2 1 2 | 3 — — 6 1 |

2 — 3 5 | 6 1 6 5 3 3 3 5 | 6 — — — ||

歌词大意：

没有路，人不能走路。

没有房子，

人不能来。

没有树，鸟不能落。

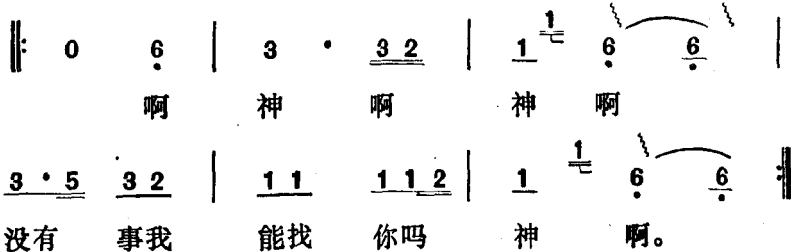
水里没有鱼，歪脖子老等不能
等着望下瞧……
我父母没有眼力，
怎么把我许给了这样的人。

4. 萨满调。鄂伦春是多神论者。由于长期过着原始的游猎生活，在与自然界的斗争中，感受到自然界的威力和人类的软弱无力，对自然界纷纭现象不能解释，在头脑中产生了万物有灵的自然崇拜的观念，日月、星云、高山、大火、风、电都成了崇拜对象，因而产生了诸神：白那恰（山神）、波我布坎（地神）、恩都力（天神）、托布坎（火神）、地尔恰布坎（太阳神）、别雅布坎（风神）、奥伦布坎（北斗神）、鄂地印布坎（风神）、替的布坎（雨神）、阿叠鲁勒布坎（雷神）等，当人类遇到了苦难和疾病就请萨满（巫医）来跳大神祈祷。

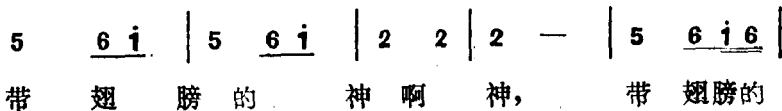
萨满调包括歌唱性的、叙说性和舞蹈性的几部分。跳神时着先向神灵说明病情，请求神来帮助，旋律比较神密、阴沉，近似说唱。当跳起神时节奏比较鲜明，例如：

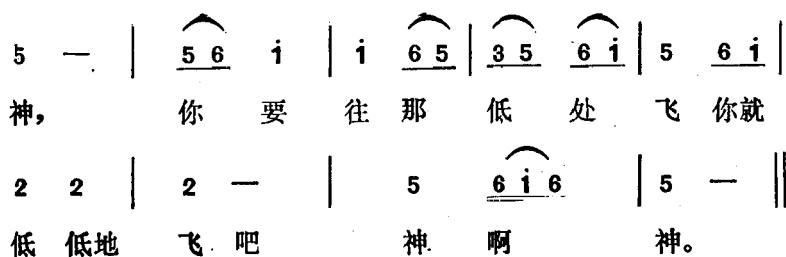
求 神

逊克县

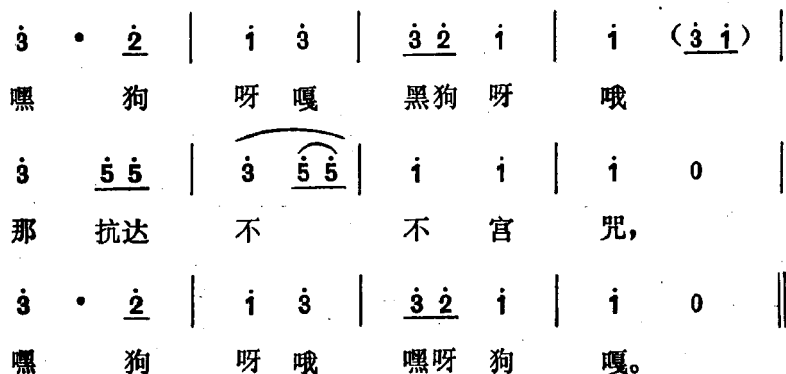


请 神





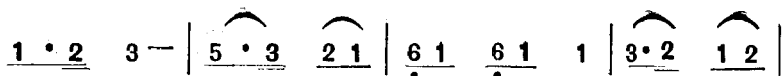
跳 神



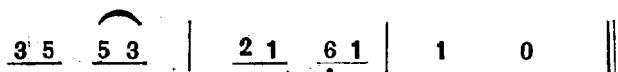
送 神



5. 吕日格仁，即歌舞曲的意思。这部分数量较少，节奏欢快，活泼、在跳舞时常加上呼喊和即兴的唱词。如：加呼威



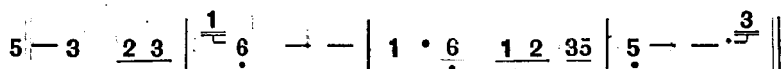
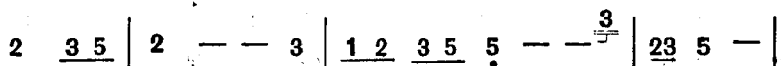
加 呼 威 加 呼 威 加呼 加呼 威 加 威



加呼 威 加呼 加呼 威。

6. 叙事歌曲，主要是对一事、一物或一种心情的倾述，长篇叙述故事也常夹唱，内容比较广泛，有神话故事、民族历史、讲述身世、民族风情等。曲调一般很简单，常见是单乐段，不断反复，边说边唱。

嘱 咐



这是一首叙述歌曲，大意是老人嘱咐孩子们要记住，你们没有经过的事太多，听我告诉你们，我一辈子没有和别人闹过别扭，你们对人要和气，以后不一定会遇上什么事呢！

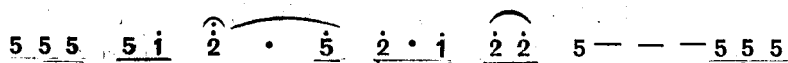
二、鄂伦春民歌的共同特点

鄂伦春民族是个能歌善舞的民族。他们的民歌，唱出他们的生活、理想、愿望，间接地反映出一个由苦难中走向新生活的民族历史，由于过去愚昧、落后、没有民族的文字，只能一代一代的口头演唱流传至今，所以，其民歌和其它民族比较起来，从数量、种类上看都少些，所以我们更应加倍珍视。从目前我们收集整理鄂伦春民歌来看，内蒙鄂伦自治旗、大兴安岭地区，黑河地区的民歌有许多共同之处，同时也存在着不同的地方特色。其共同特点

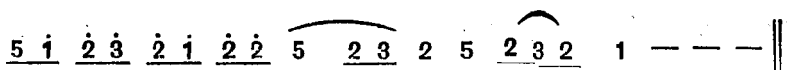
是：第一，从曲调上看，以连续的四、五度跳跃为主较常见（同向或反向），构成具有民族特色的典型乐汇。例如：

（曲一）呼玛河的姑娘

大兴安岭十八站
黑河市新生



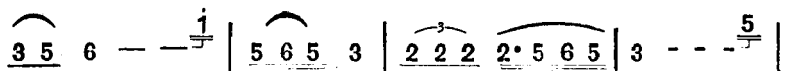
我是从 呼玛 河 来 的 姑 娘， 爹妈
呼玛河 象大 海 又 象 大 江， 忘不了



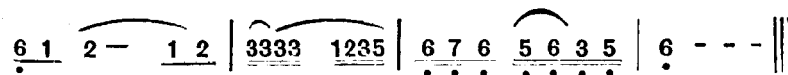
已经 不在 人世 把我 娶 来 做 新 娘。
爹妈的恩 情 舍不得 那 耶 家 乡。

（曲二）逃 婚

黑河市
逊克县



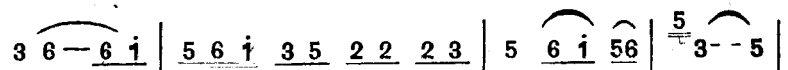
天 边 飞 来 一 片 乌 云，



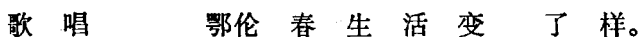
阿 爹 逼我 嫁 给 无 缘 的 人。

（曲三）心情为什么这样欢畅

内蒙古自治旗地区



我 站 在 兴 安 岭 上 放 声 歌 唱 放 声 歌 唱，



第二、从节奏上看，以较自由的散板为多见。这种曲调很难记下节拍，只能根据强弱大致地划分。例如：

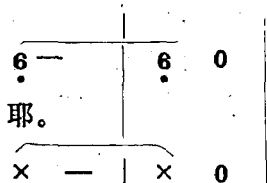
3 3 3 3 6 1 6 — — ¹ : 3 6 1 6 2 3 — — : 0 3 6 1 2 :
0 6 1 3 5 : 0 5 6 — — :

节奏上经常地出现完全的和不完全的重复是鄂伦春民歌的一个突出特点。例如：

求 婚

(<u>3 5</u>)	6 —	(<u>6 7</u>)	(<u>6 5 6 5</u>)	3 —	(<u>2 2 2</u>)	(<u>1 2</u>)	3 —
那	耶	那		耶	耶衣斯	那	耶
(<u>× ×</u>)	(<u>× —</u>)	(<u>× ×</u>)	(<u>× × × ×</u>)	× —	(<u>× × ×</u>)	(<u>× ×</u>)	(<u>× —</u>)

(<u>3</u>)	(<u>6</u>)	2 —	(<u>2 3</u>)	(<u>2 1 2 1</u>)	3 —	(<u>5 6 6</u>)	(<u>2 1</u>)
那	耶		那		耶	耶衣斯	那衣
(<u>×</u>)	(<u>×</u>)	(<u>× —</u>)	(<u>× ×</u>)	(<u>× × × ×</u>)	× —	(<u>× × ×</u>)	(<u>× ×</u>)



上例第二乐句的节奏型同第一乐句的节奏型基本相同。

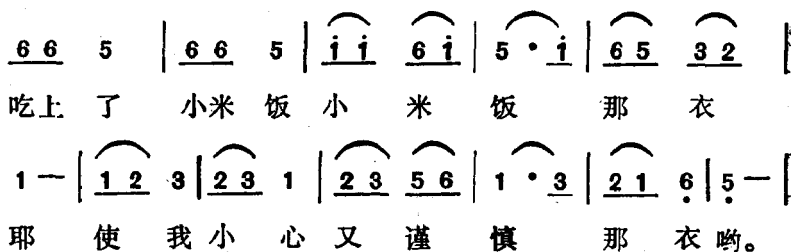
第三、鄂伦春民歌大多是即兴演唱，因此，曲调多变很难固定，只能大体准确。一般来说演唱中经常用衬词。例如：那耶、那衣耶等。在舞蹈中经常加进呼喊和鼓声。

第四、在调式上比较常见的是羽调式和宫调式。例如前面例举的几首民歌，也有少数歌曲是徵调式和商调式。

第五、从结构上看，比较短小，多是一段体的歌曲，或是带扩充的一段体。乐曲比较方整，一般只有上下两个句。例如：

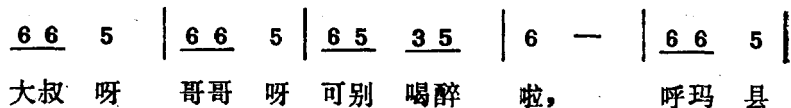
打猎归来

内蒙木奎
白杉 记



劝酒酒

大兴安岭呼玛县



6 6 6 5 | 6 5 3 | 2 — | 5 3 2 | 3 1 2 |

来的客人笑话你， 内衣呀 内衣呀

3 1 6 | 6 — | 5 3 2 | 1 6 2 | 2 1 6 | 6 — ||

内呀 内呀 内衣呀 内衣呀 内呀 内呀。

挖野菜

黑河地区逊克县新鄂乡

礼恒 记谱

5 • 6 | 1 1 | 6 5 3 | 5 — | 5 • 6 | 1 6 1 |

5 3 | 2 1 6 | 1 — | 1 • 2 | 3 5 3 | 2 1 6 | 1 — ||

三、不同地区民歌的不同特色

1. 黑河地区的鄂伦春民歌曲调比较华丽，曲调常常在尾部或中间使用下滑音，落腔常在下属音上。例如：

叫 号

莫水花 唱

刘礼恒 记

6 6 6 6 — — — 2 2 2 1 2 3 — — — 3 5 7 ↓

尼苦 楚 盒 尼呀 尼 哈 哪 哪衣斯

6 — — 3 3 1 2 3 5 6 5 3 ... 6 6 6 6 ... 1 3 ↓ 2 ...

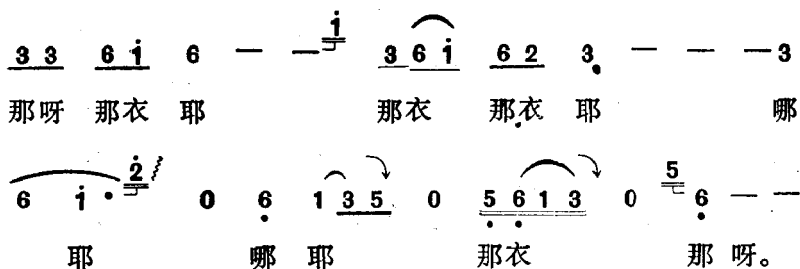
耶 哪耶 哪 耶 哪衣斯 耶 哪衣 耶。

这首民歌从旋律上有其独特的风格，它不同于其它民族的民歌，3 5 7 6 —，1 3 2 —，两处的下滑韵味浓厚，6 2 的

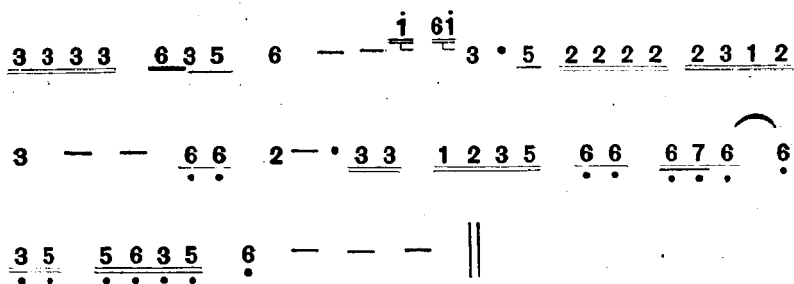
四度音程跳跃又特别具有鄂伦春民歌的特点。它又不同于蒙古族民歌的八度音程的跳跃。这种类型的民歌在黑河地区一些民歌中常见。例如：

(曲一) 劝 说

莫彩凤 唱
刘礼恒 记

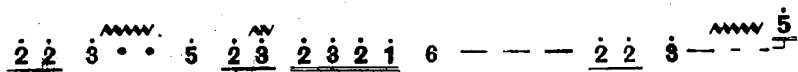


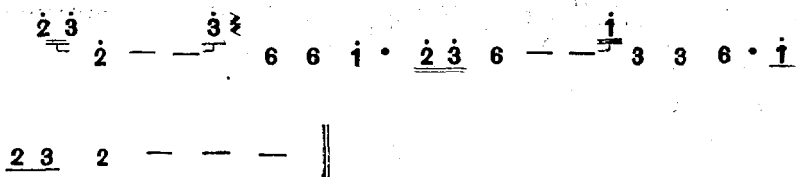
(曲 二)



(曲三) 若歌

一个盲人唱





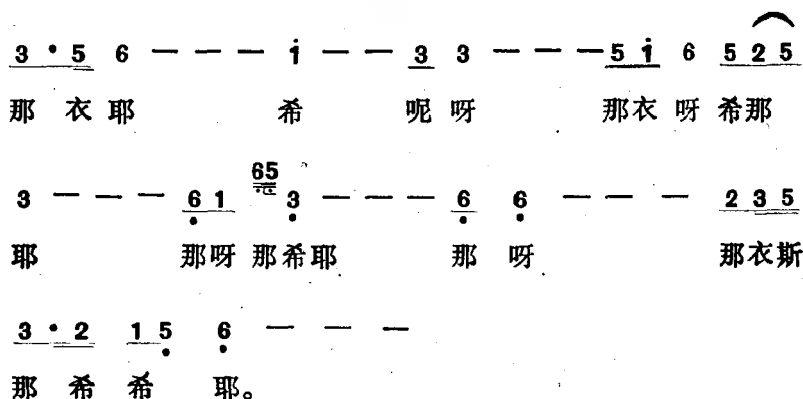
以上这种华丽的装饰和下滑在其它地区的鄂伦春民歌中较少见。

2. 内蒙鄂族自治旗一带的民歌,从旋律上比较深情,朴素,特别是长音很少装饰,有时只在尾部稍加装饰。曲调迭宕起伏不大,音区大部分在F调到 $\dot{6}$ 中间活动。例如:

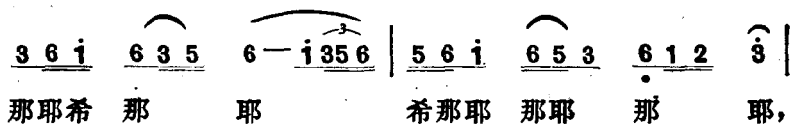
(曲一)

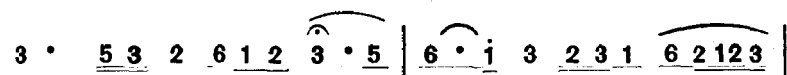
黄原马的乳汁

额尔登 唱



(曲二)





哪 耶希 哪 啊 耶 哪 耶 希 哪耶 哪

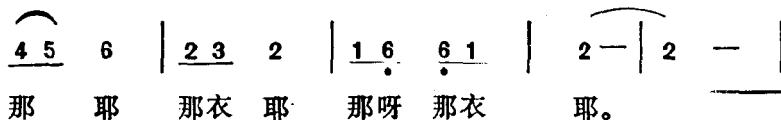
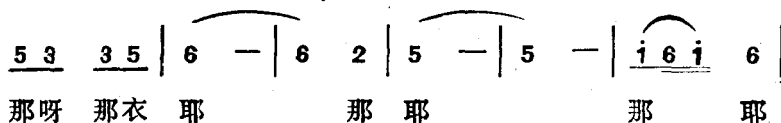


耶。

3. 大兴安岭呼玛县十八站等地一带的鄂伦春民歌比较豪放节,奏性比较强,由于过去呼玛县属于黑河地区,两地人民交往较多,亲属走动频繁,两地有些在曲调上相同之处。但这一带民歌从特色来看仍是有其独特的地方特色。例如:

采 蘑 菇

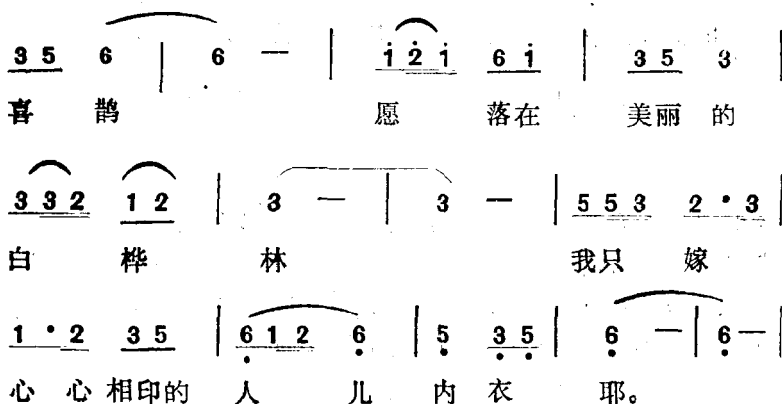
十八站
向衣那



这首歌,旋律比较奔放,很有意境,它体现了在原始大森林里的鄂伦春人对大自然的赞美。从旋律上看没有任何装饰,如颤音、下滑音等。音程的四度跳跃又有明显的鄂伦春民歌风格,乐句比较规整。从节奏上来看比较有规律。是同新鄂一带的民歌截然不同的。又如:

(曲一)

心心相印的人

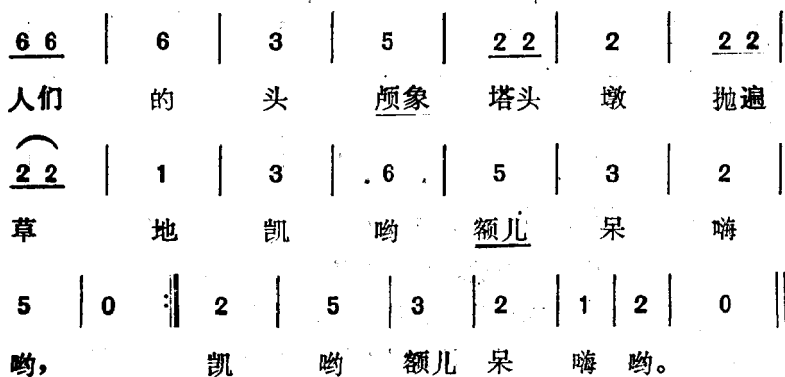


这首歌显而易见和新鄂一带的鄂伦春民歌相似，在结构上、旋律上、节奏上都和新鄂一带民歌相同。

(曲二)

头颅与鲜血

十八站葛其故 唱
乐 驹 记



这是一首描述鄂伦春反帝俄侵略的叙事歌曲，情绪悲壮激愤。在新鄂一带从未见过类似这样的民歌。

4. 结束句的特色。

在曲调上，三个地区除了相同之处外，在旋律尾部落音上有所不同。黑河地区常见的结束乐句是：

$\underline{\underset{\cdot}{5} \underset{\cdot}{6}} \quad \underline{\underset{\cdot}{3} \underset{\cdot}{5}} \quad \underset{\cdot}{6} \cdot - ; \underline{1 \ 2} \quad \underline{3 \ 1} \quad \underset{\cdot}{6} \quad - \quad - ; \underline{\underset{\cdot}{5} \underset{\cdot}{6}} \quad \underline{1 \ 2}$

$\underset{\cdot}{6} \quad - \quad - ; \underline{2 \ 3} \quad \underline{\underset{\cdot}{7} \underset{\cdot}{5}} \quad \underset{\cdot}{6} \quad - \quad - \quad - ;$

例如常见的结束乐句：

(曲一)

河边的雁

莫桂芝 唱

$\underline{\underset{\cdot}{6} \underset{\cdot}{6}} \quad 2 \cdot \underline{3 \ 3} \quad \underline{1 \ 2 \ 3 \ 5} \quad \underline{\underset{\cdot}{6} \underset{\cdot}{6}} \quad \underline{\underset{\cdot}{6} \underset{\cdot}{7} \underset{\cdot}{6}} \quad \underset{\cdot}{6} \cdot \underline{\underset{\cdot}{3} \underset{\cdot}{5}} \quad \underline{\underset{\cdot}{5} \underset{\cdot}{6}} \quad \underline{\underset{\cdot}{3} \underset{\cdot}{5}} \quad \underset{\cdot}{6} -$

(曲二)

出 嫁

黑河市

$\underline{3 \ 5} \quad \underline{\underset{\cdot}{6} \underset{\cdot}{1}} \mid \underset{\cdot}{6} \quad - \mid \underline{\underset{\cdot}{6} \underset{\cdot}{6}} \mid \underline{3 \ 5} \mid 3 \quad - \mid \underline{1 \ 1} \quad \underline{2 \ 3} \mid$

$5 \quad \underline{\underset{\cdot}{6} \underset{\cdot}{5}} \mid 3 \quad - \mid \underline{3 \ 3} \quad \underline{\underset{\cdot}{6} \underset{\cdot}{1}} \mid \underset{\cdot}{6} \quad - \mid \underline{\underset{\cdot}{5} \underset{\cdot}{6}} \quad \underline{3 \ 5} \mid$

$\underset{\cdot}{6} \quad \underset{\cdot}{6} \mid \underline{\underset{\cdot}{6} \underset{\cdot}{6}} \quad \underline{2 \ 3} \mid 2 \cdot \underline{3} \mid \underline{2 \ 1 \ 2} \quad \underline{3 \ 1} \mid \underset{\cdot}{6} \quad - \mid$

(曲三)

出色的歌手

..... $\mid \underline{2 \ 2 \ 3} \quad 1 \underset{\cdot}{6} \quad \underline{\underset{\cdot}{7} \underset{\cdot}{5}} \mid \underset{\cdot}{6} \quad - \quad - \quad - \parallel$

(略)

内蒙古自治区鄂伦春民歌在结束乐句上常见的旋律是：2 3 5

3 · 2 1 5 6 — — , 3 5 1 2 1 6 — — , 1 2 3 2 1 6
— — ;

例如：（曲一）赞达仁

额尔登 唱

（……略） 2 3 5 3 · 2 1 5 6 — —

哪 衣 耶 希 哪 耶

（曲二）

木套民歌

3 · 5 6 · 1 | 3 5 6 1 3 5 6 1 3 5 6 1 | 6 5 6 3 — |

6 2 · 5 | 3 2 3 5 3 2 3 5 3 2 3 5 | 1 2 1 6 — ||

（曲三）

3 6 1 6 · 1 | 3 6 1 6 3 · | 3 5 6 1 6 | 5 6 1 3 — |

1 2 3 3 5 1 6 | 5 6 5 3 — | 6 1 2 3 · 5 | 1 2 3 2 1 2 6 — ||

大兴安岭地区的结束乐句基本同黑河地区相同。例如：

心心相印的人

十八站

（……略） 5 5 3 2 · 3 | 1 · 2 3 5 | 6 1 2 6 |

我 只 嫁 心 心 相 印 的 人 儿

5 3 5 | 6 — |

呐 依 耶，

但也有所不同，常见的是：3 3 6 1 1 6 6 1。如：

喇叭歌

大兴安岭地区

$\underline{6\ 6}$ $\underline{3\ 5}$ | $\underline{5\ 3}$ 6 | 6 — | $\underline{6\ 6}$ $\underline{3\ 5}$ | $\underline{5\ 3}$ 3 |
 我不 唱 棒子 松， 唱唱 心上 的人 儿
 3 — | $\underline{3\ 3}$ $\underline{6\ 1}$ | $\underline{1\ 6}$ 2 | 2 — | $\underline{3\ 3}$ $\underline{6\ 1}$ | $\underline{1\ 6}$ $\underline{6\ 6}$ | $\underline{6}$ — ||
 哪耶 哪依耶 哪耶 哪耶 哪依耶。

5. 衬字的不同特色。

鄂伦春民歌大部分是即兴的演唱，很难用汉字翻译，特别是衬字所占的比重很大，有的歌曲就是衬字表示一种情绪，因此，衬字是鄂伦春的一个突出的特色。黑河地区一带常用的衬字是：哪耶、哪依耶、加威、加乎威、德呼兰、鄂呼兰等，很少用内耶、希那耶等。而内蒙自治旗一带用的衬字较多，常见的是希那耶，内耶，用作舞蹈节奏口号的有“这黑这”、“加黑加”、“达灰达灰”、“格呼日格呼日”、“呀荷呀”等。大兴安岭一带鄂伦春民歌除了常用那耶、内耶、那呀之外，也用一些“喔嘿呀、伊呀嘿呀、啊那荷呀、库尔介”等即兴的衬词。这些衬词都增加乐曲的新鲜感。

四、各民族民歌的互相影响

由于鄂伦春民族居住的地理位置不同，经济状况，习俗等方面的差异以及与其它民族交往程度不同，因此，民歌在总的风格相同的基础上存在一些地区性的差异。

1. 黑河地区境内的黑河市、逊克县以及原属黑河地区的呼玛县和从这些地方迁到别处的多布尔河流域的鄂伦春族，长期

和汉族、达斡尔族等交往较多，民歌必然受到这些民族的影响。

例如：

加 呼 威

孟淑珍 唱

刘礼恒 记

1̣ · 2̣ | 3̣ — | 5̣ 3̣ 2̣ 1̣ | 6̣ 1̣ · 6̣ 1̣ · | 1̣ ^V 1̣ 2̣ |

阿 三 背 户 日 给 户 加 威 加 威 威 加 库

3̣ — 1̣ 3̣ 5̣ 3̣ | 3̣ 3̣ 2̣ 1̣ 2̣ | 3̣ 5̣ 2̣ | 6̣ 1̣ · 6̣ 1̣ · | 1̣ — ||

达累， 叫老 写卡 哈木牙 杜特 鸟 兰加 威兰加 威。

这首民歌有多种变体，在新鄂一带很多鄂伦春人都会唱，但追根求源这是一首达斡尔民间舞曲。

2. 内蒙古鄂族自治旗和鄂温克、蒙族在政治、经济、文化上来往密切，民歌中常可见鄂温克和蒙族民歌的典型乐汇。例如：

额呼兰、德呼兰

(摘自白杉同志《鄂伦春民歌概述》一文)

3̣ · 5̣ 2̣ | 3̣ · 2̣ 1̣ | 5̣ 1̣ · 2̣ 3̣ · | 3̣ · 5̣ 2̣ | 3̣ · 2̣ 1̣ | 5̣ 1̣ 1̣ 1̣ 0 ||

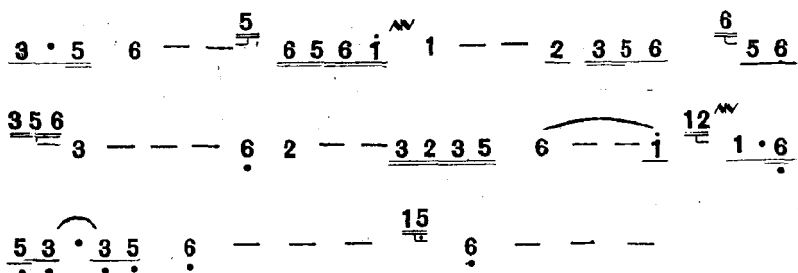
上面这首歌曲是由鄂温克族一首民间舞曲演变而成：56 5 |

56 1 | 1̣ 5̣ 6̣ 1̣ | 1̣ — | 3̣ · 5̣ 2̣ 2̣ | 3̣ · 2̣ 1̣ | 1̣ 5̣ 6̣ 1̣ | 1̣ — |

后四小节基本相同。由于原来游猎于甘河、阿里河，诺敏河流域的鄂伦春与蒙族在经济、文化等方面交往，因此，在民歌上较多受蒙族民歌的影响。

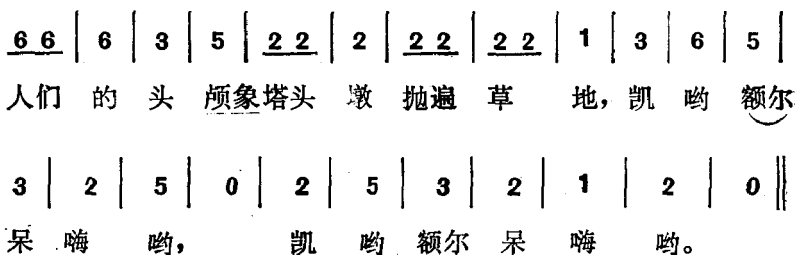
额尔登 唱

白 杉 记



这首民歌的曲调和演唱很接近蒙古族的长调。

3. 大兴安岭地区鄂伦春和汉人接触较多，自然渗透一些汉族民歌。例如：

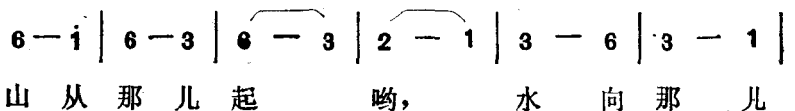


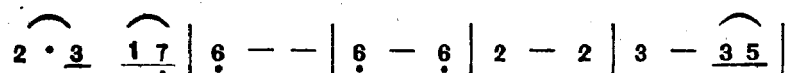
上面这首歌曲在旋律上很明显的象汉族歌曲。

4. 大兴安岭沿江一带和黑河市、逊克县沿江一带，由于历史条件造成，有较多机会接触俄罗斯人，在民歌中我们可以找到俄罗斯民歌的影子。

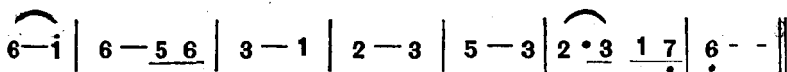
清 清 沾 河

莫桂英 唱





流 那 耶。 什 么 花 儿 开 满



山 鄂 伦 春 幸 福 那 儿 来 哟 那 衣 斯 耶。

上首歌曲典型乐汇：2 3 1 7 6 在许多鄂伦春民歌里出现，从整体上感觉很象俄罗斯民歌。

综上所述，由于内蒙古鄂旗自治旗、黑河地区、大兴安岭地区的鄂伦春民族，受地理环境、经济状况、民族之间来往的影响，民歌的风格有所不同。黑河地区鄂伦春民歌旋律较华丽、优美，部分民歌受达斡尔族影响较深；内蒙古鄂族自治旗的鄂伦春民歌比较深情、直朴，在旋律上受蒙族民歌、鄂温克族民歌影响较深；大兴安岭地区的鄂伦春民歌高亢、挺拔、粗犷，部分民歌受到汉族和俄罗斯民歌的影响。

总的来说，鄂伦春民族由于几千年来过着吃兽肉、穿兽皮的原始生活，它们的歌曲除了粗犷、奔放的一面，还有其悲伤、压抑的一面。这些民歌从不同的角度反映了挣扎在死亡线上的民族，争取解放、自由、向往幸福生活的强烈愿望。我们分析研究鄂伦春民歌的地方特色，并不断的探索其规律，使鄂伦春民歌在新的历史时期更迅速、更健康的发展，成为我国社会主义文艺宝库中一颗绚丽多彩的明珠。

关于《中国民间歌曲集成·黑龙江卷》

分类方案的建议

杨士清

民族音乐集成的整个编纂工作过程，是一个系统的、科学的和具有创造性的工作。民间歌曲的分类工作，是《中国民间歌曲集成》编纂工作中的很重要的一环，《中国民间歌曲·黑龙江卷》

（以下简称省《民歌集成》卷或《民歌集成》省卷）的编选工作已进入分类阶段。分类工作是衡量集成卷编辑水准的重要标志之一。为了把我省《民歌集成》的分类工作做好，省《民歌集成》编辑部正以认真和慎重的态度，广泛的征求专家和学者们的意见。作为一个参加《民歌集成》省卷的编辑工作人员，也想谈谈个人的意见，就作为讨论这一问题的发言吧。

一、民歌集成的分类原则

在“《中国民间歌曲集成》编选工作座谈会纪要”中，关于分类问题的规定是：“先按民族分类，再以体裁形式（歌种）分类，每一类别依时期为序，适当照顾相同题材。各兄弟民族可按照本民族的传统分类法分立类目，其歌种与歌名应保持其原有名称，不宜以其它民族的名称来代替。”

中国民族音乐集成编辑办公室主任冯光钰和副主任王民基在他俩合写的《音乐的地方志·地方的音乐志》一文中，具体的归纳出如下五级分类层次排列：

第一级是民族；

第二级是歌类（如号子、山歌、小调、风俗歌、儿歌等）；

第三级是地区；

第四级是时序（如传统民歌、近现代民歌、新民歌）；

第五级按歌词题材内容编排。

毫无疑问，上述规定和解释，都是我们提出省《民歌集成》卷分类方案的基本原则和依据。

二、提出我省民歌集成卷分类方案的指导思想

我省《民歌集成》的分类，首先要充分体现“纪要”中的有关分类问题的规定和冯、王二位在文章中归纳的“五级分类层次”排列的要求。在此前提下，根据我省民间歌曲的客观实际状况，本着肯定和突出我省民歌特点的基本指导思想的基础上，制定出我省切实可行的，即具有《中国民间歌曲集成》的共性特征，又有省卷地方个性特点的分类方案来。

“纪要”中指出的分类原则，是指全国各省、市、自治区分卷的共性而言。那么，就其各省、市、自治区民歌的发展和衍变的历史，以及民族的种类、同一民族不同地区民歌的风格特点等等，也都不会相同的。所有这些不同的客观实际状况，就是各省、市、自治区民歌分类的个性所在。也就是说《中国民间歌曲集成》，即有总卷的共性，也有全国二十九个分卷（省、市、自治区）自己的个性。因此，我们在考虑我省《民歌集成》卷的分类时就得在肯定共性的前之下，又必须充分注意我省民歌的个性特点。

如上所述，由于各省、市、自治区歌种流行情况与采集数量的比重不尽相同，因此在具体划分及编排次序上就存在着某些不同的差别。有的省设了如下几类歌种体裁形式：号子、山歌、小调、歌舞曲（或秧歌）、套曲、儿歌等。有的省还设了“演唱”、

“大型演唱”、“叫卖调”、“生活音调”（包括叫卖调、哭腔、吟诗调）等等。有的省在小调类中又细分出“抒情小调”、

“歌舞小调”、“叙事性小调”、“数唱性小调”等等。上述种种分法，都是依据各省的实际情况而设的。因此，这些分类方法，就其对本省而言都是有它自己的合理性和科学性。然而把这些分类方法和称谓概念拿过来套在其它省、市、自治区的《民歌集成》的分类方法上，那就会有很多矛盾和问题，因此，也是难以行得通的。比如，我省没有“山歌”和“套曲”类的歌种，因此，我省就不能设这两类；真正在叫卖中唱出的“叫卖调”亦很罕见，为此不易单设这一类；“儿歌”理应单设一类，但目前省民歌编辑部所掌握的儿歌又寥寥无几，因此当前也不便单设这一类。在伪满时期，我省是抗日联军极其活跃的地区，抗联歌曲比较丰富，其中相当一部分是以民歌形式在我省广大农村和城镇流传的，各地市分卷中搜集到不少这方面的歌曲。为突出我省民间歌曲种类的地方特点，就应单设“抗联歌曲”一类。

少数民族民歌的分类就显得更复杂一些。我省主要少数民族有：蒙古、朝鲜、达斡尔、鄂温克、鄂伦春、赫哲、柯尔克孜、俄罗斯、满、回和锡伯等十一个。其中赫哲族是黑龙江省独有的民族。冯光钰同志“在《中国民间歌曲集成》第五次审定会议”（审定内蒙卷）上的小结发言中写道：“少数民族民歌的分类，还需要认真研究。生活在九百六十万平方公里华夏大地上的五十六个民族，他们在漫长的历史时期里，共同创造了中华民族的音乐文化。民歌可以说是民族音乐文化的基础。从分类学的角度来看，汉族与少数民族的民歌有着共性与个性，普遍性与特殊性的关系。如何将分类的科学性与不同民族民歌的个性很好地结合起来，这是我们衡量集成编辑水平和价值的标准之一。”

我省汉族民歌与少数民族民歌之间存在着“共性与个性、普遍性与特殊性”的问题。某些少数民族之间也同样存在着这类问题。

我省不少少数民族民歌，本来就有自己民族的分类方法和分

类称谓，因此我们绝不能置这些民族固有的分类方法和分类称谓于不顾而杜撰其它的什么分类方法和分类称谓。当然更不能 用汉族的或其它族的分类方法和分类称谓去取代本民族的民歌分类和分类称谓。

《民歌集成》的五级分类排列中，第一级、第三级、第四级和第五级的分类中没有什么可争议的。唯独是第二级（体裁分类），全国各省市《民歌集成》卷的分类顺序和设置项目上都会各不相同的，也是不可能相同的。因此，根据上述我省《民歌集成》卷的分类方案的指导思想，提出个人的具体分类方案提供给大家研究。

三、我省民歌集成的分类方案

如上所述，不管第二级分类中全国各省、市、自治区的分类项目和称谓名称如何的不同，各少数民族民歌的分类和称谓如何的千差万别，但总的原则都是为了真实地、客观地、准确地反映各省、市、自治区和各民族民歌的原始自然形态。下面就我省汉族民歌和少数民族民歌的体裁类别称谓排列的方案建议如下：

汉族民歌

（一）小调

包括如下几方面内容

- 1、爱情婚姻
- 2、生活习俗
- 3、劳动生产
- 4、反抗斗争

（二）秧歌调

- 1、秧歌帽
- 2、唢呐牌子曲填词
- 3、新词新调

(三) 祭祀礼仪曲

- 1、单鼓词牌子
- 2、跳神调
- 3、各种祭祀礼仪专用调

(四) 劳动号子

- 1、森林号子
- 2、矿山号子
- 3、打夯号子
- 4、打桩号子

(五) 抗联歌曲

- 1、民歌填词
- 2、民歌改编
- 3、古曲填词
- 4、民间流传的歌曲

(六) 其它

- 1、古曲填词
- 2、民间流传的老军歌
- 3、宗教歌曲
- 4、少数民族歌曲汉语填词
- 5、儿歌

少数民族

我省地市分卷中包括下面几个少数民族的歌曲：蒙古、朝鲜、达斡尔、鄂温克、鄂伦春、赫哲、柯尔克孜、俄罗斯、满、回等十个民族（锡伯族民歌没有搜集上来）。根据这些民族民歌的数量和品种，根据不同民族采用不同的分类方案。

(一) 达斡尔族、鄂温克族、鄂伦春族和赫哲族民歌的分类

- 1、山歌小调类

民族的称谓：

达斡尔族——扎恩达勒

鄂温克族——扎恩达勒格

鄂伦春族——占达仁

赫哲族——嫁令阔

2、歌舞类

民族的称谓：

达斡尔族——“哈库麦”歌曲

鄂温克族——“努克该勒”歌曲

鄂伦春族——“吕日格仁”歌曲

赫哲族——“天鹅舞”歌曲（暂定名）

3、说唱叙事类

民族的称谓：

达斡尔族——“乌钦”调

鄂温克族——“乌钦”调

鄂伦春族——“莫苏昆”调

赫哲族——“依玛堪”调

以上四族民歌中，解放后出现的新民歌很多，因此可否需要单设“解放后新民歌”一类，尚须待议。

（二）蒙古族民歌

我省蒙古族民歌同样是我省蒙古族地方特点的。我省杜尔伯特蒙古、肇源县的“郭尔罗斯”蒙古、富裕县的鄂鲁特蒙古等在蒙古族历史上都曾是蒙古族的独立部族或单一支系。因此，他们在生活习俗、语言文化等方面还都保留着一定的特点。在民歌方面的特点有哪些，在民歌的分类中怎样突出这些特点等等，却是我们值得认真而慎重对待的问题。

目前，省《民歌集成》编辑部收到的蒙古族民歌为数不多，省《民歌集成》编辑部也正在抓紧进行这方面的补救工作。因

此，关于蒙古族民歌的具体分类方案以后再议。

（三）朝鲜族民歌

我省朝鲜族民歌亦有我省的地方特色，因此在分类方面也应突出这一点。具体分类方案省《民歌集成》编辑部正与有关部门共同研究和协商。

（四）满族民歌

我省满族人口为908,965人（一九八二年统计），是我省土著少数民族中人数最多的民族之一。但是，我省各地、市上交的满族民歌为数很少，还需增补之后，按满族传统的分类方法和称谓进行编选。

（五）俄罗斯族和回族民歌

这两个民族的民歌为数不多，在分类时只按其内容暗分即可。

（六）锡伯族民歌

我省锡伯族共有2,621人（一九八二年统计）。我省是锡伯族发祥地之一，因此在我省的《民歌集成》中理应有锡伯族民歌。但是，各地市上交的民歌中，一首锡伯族民歌都没有，这是一件憾事。省《民歌集成》编辑部正在设法补充搜集锡伯族民歌，因此，关于锡伯族民歌的分类问题，待搜集到后再议。

民歌的分类工作，将牵涉到民族学、民俗学、形态学、篇目学，以及各民族文化艺术发展和沿革的历史等等学科和知识。

《中国民间歌曲集成》省、市、自治区卷的分类工作，既要对各民族文化艺术进行整体研究，又要对各民族的歌种体裁进行微观分析；同时，如前所述，既要注意到《中国民间歌曲集成》的总体要求，又要突出各省、市、自治区自己的地区特点和民族特点。本人在提出上述方案建议时，虽然注意到了这些方面的要求，然而毕竟就只限于一个人的考虑。因此，顾此失彼或挂一漏万的地方肯定是不少的，有些差错或谬误之处，更待专家及同行们

来纠正了。

附：全省各地市完成分卷上交省《民歌集成》编辑部的民歌
数字统计

1、原嫩江地区：461首

汉族	331首
蒙古族	87首
达斡尔族	19首
朝鲜族	9首
柯尔克孜族	6首
鄂温克族	6首
满族	3首

2、齐齐哈尔市：257首

达斡尔族	161首
汉族	70首
朝鲜族	26首

3、绥化地区：226首（汉族）

4、原牡丹江地区：200首

其中汉族	162首
满族	23首
回族	8首
朝鲜族	7首

5、大兴安岭地区：197首

鄂伦春族	98首
汉族	93首
俄罗斯族	6首

6、伊春市：182首

汉族	137首
朝鲜族	33首

鄂伦春族12首

7、原合江地区：179首

汉族 114首

赫哲族 52首

朝鲜族 12首

满族 1首

8、松花江地区：165首

汉族 162首

朝鲜族 3首

9、省直：165首（汉族）

10、哈尔滨市：149首

汉族 108首

朝鲜族 21首

鄂伦春族 16首

赫哲族 4首

11、鸡西市：142首（汉族）

12、黑河地区：139首

鄂伦春 51首

汉族 33首

朝鲜族 30首

满族 14首

达斡尔族 11首

13、双鸭山市：98首

汉族 92首

朝鲜族 6首

14、鹤岗市：51首（汉族）

15、大庆市：24首

蒙族 14首

汉族 10首

总 计 2,635 首

其中汉族1,896首

少数民族 739首

少数民族民歌数字统计

- 1、达斡尔族191首
- 2、鄂伦春族177首
- 8、朝鲜族 147首
- 4、蒙古族 101首
- 5、赫哲族 56首
- 6、满族 41首
- 7、回族 8首
- 8、柯尔克孜族6首
- 9、鄂温克族 6首
- 10、俄罗斯族 6首

(一九八六年一月十三日统计)

编 后 语

我们编辑出版的《资料汇编》民族音乐专辑是为了给从事民族音乐集成工作的同志提供一些参考性、资料性、辅导性和信息交流性的文章，为我省民族音乐集成的编纂工作发挥它应有的作用。

近几年来，我省各地市、县有不少音乐工作者投入编纂民族音乐集成的工作，他们在工作实践中有不少体会和感受，有的已积累了丰富的工作经验，取得了可喜的成果和收获。我们特别欢迎这些同志撰写一些文章给第们，使全省从事民族音乐集成工作的同志加以鉴借、得到启示，从而达到互相学习共同提高的目的。

[General Information]

□□=□□□□□□□□□□ □□□□□□□□□□
□□□□□□□□

□□=□□□□□□□□□□□□□□□□

□□=343

SS□=10196188

DX□=

□□□□=1986□12□□1□

□□□=

[illegible]